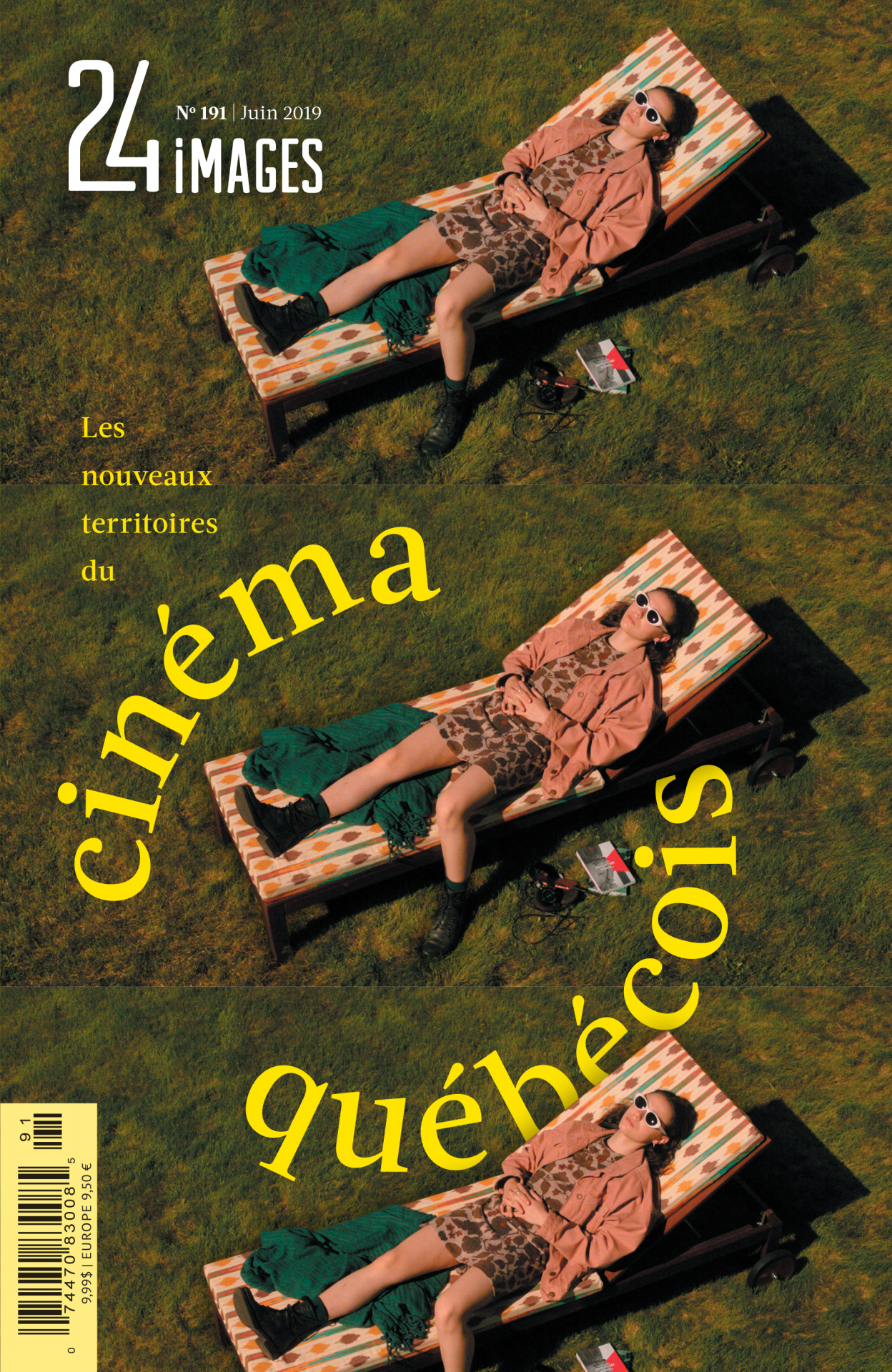
24 IMAGES
Nº 191 | Juin 2019



Les nouveaux territoires du

cinéma québécois

9 1
0 74470 83008 5
9,99$ | EUROPE 9,50 €

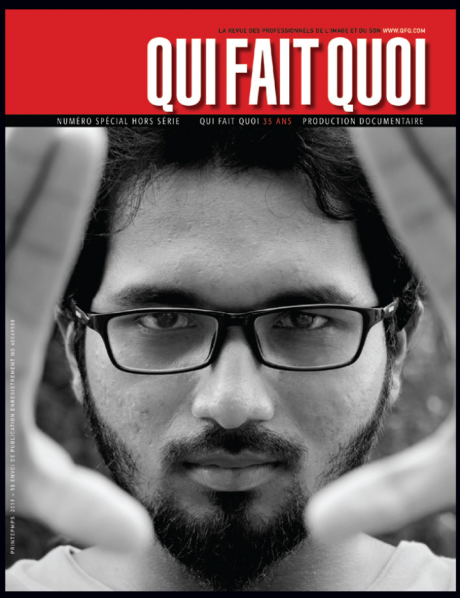
Au service des professionnels de l'image et du son

QUI FAIT QUOI 35 ans

Pour souligner ses 35 ans, Qui fait Quoi publie 4 numéros hors série mettant en lumière des enjeux actuels de notre industrie:

- La parité hommes-femmes
- La production documentaire
- Les nouveaux talents
- La production autochtone









Rendez-vous à boutique.qfq.com pour les découvrir, commandez vos exemplaires et appuyer cette initiative

www.qfq.com

24 IMAGES
n° 191 | juin 2019

004 ÉDITORIAL

008 DOSSIER | LES NOUVEAUX TERRITOIRES DU CINÉMA QUÉBÉCOIS
010 Identité et territoire — Toucher le réel
018 Entretien avec Loïc Darses
026 Trépassés/dépassés — *Les affamés* et *Répertoire des villes disparues*
032 Québec expérimental — Un cinéma entre les territoires
040 Isuma — L'art de créer ensemble
050 De la revendication à la libre expression – Rencontre entre Alanis Obomsawin et Caroline Monnet
060 Pour un regard féminin — Rencontre entre Micheline Lanctôt et Geneviève Dulude-De Celles
070 Rencontre avec Marcel Jean
077 Du baseball à l'étrangeté — Les nouvelles voix du court métrage québécois
085 Un air de famille
090 INDEX – 65 films

114 CHEMINS DE TRAVERSE
116 Itinérrances vidéographiques — L'art de faire le mur | par Marc Mercier
122 Sériemania — *M'entends-tu ?* | par Céline Gobert
128 Le cinéphile ludopathe — Ludophile | par Damien Detcheberry
134 Cinécrits — Philosopher à travers le cinéma québécois de Pierre-Alexandre Fradet | par Sylvain Lavallée

136 POINTS DE VUE
138 *Le livre d'image* de Jean-Luc Godard
142 *La grande noirceur* de Maxime Giroux
144 *La femme de mon frère* de Monia Chokri
146 *Leto* de Kirill Serebrennikov
148 *Asako 1 & 2* de Ryūsuke Hamaguchi
150 *Peterloo* de Mike Leigh
152 *La fin des terres* de Loïc Darses
156 *Ville Neuve* de Félix Dufour-Laperrière
158 *Mad Dog Labine* de Jonathan Beaulieu-Cyr et Renaud Lessard
160 Reprise — *Batang West Side* de Lav Diaz
162 Vidéothèque interdite — *I Bought a Vampire Motorcycle* (1990) de Dirk Campbell
163 Vidéothèque interdite — *Psychomania* (1973) de Don Sharp
164 DVD — *Maudite Poutine* de Karl Lemieux | par Charles-André Coderre

24 images

24 images est publiée depuis 1979.
La revue 24 images est éditée par 24/30 I/S.

Conseil d'administration
Jean-Marc Côté, **Alain-Claude Desforges**, **Philippe Gajan**, **Roxanne Sayegh**, **Dominic Étienne Simard**

Directeur **Philippe Gajan**

Rédacteur en chef **Bruno Dequen**

Secrétaire de rédaction et réviseur **Gérard Grugeau**

Comité de rédaction
Apolline Caron-Ottavi, **Ariel Esteban Cayer**, **Robert Daudelin**, **Bruno Dequen**, **Alexandre Fontaine Rousseau**, **Philippe Gajan**, **Céline Gobert**, **Gérard Grugeau**, **Gilles Marsolais**, **André Roy**, **Charlotte Selb**

Conception graphique **Daphnée Brisson-Cardin**

Couverture **Daphnée Brisson-Cardin**

Graphisme **Luc Gingras [Peroli]**

Imprimeur **Jean-Marc Côté**

Promotion **Jean-Marc Côté**

Ont collaboré à ce numéro
Antoine Achard, Samy Benammar, Apolline Caron-Ottavi, Charles-André Coderre, Robert Daudelin, Marco De Blois, Bruno Dequen, Damien Detcheberry, Julien Fonfrède, Alexandre Fontaine Rousseau, Philippe Gajan, Céline Gobert, Gérard Grugeau, Marcel Jean, Cédric Laval, Sylvain Lavallée, Mathieu Li-Goyette, Gilles Marsolais, Marc Mercier, Émilie Poirier, Aude Renaud-Lorrain, André Roy, Charlotte Selb, Carlos Solano.

Correspondant **Jacques Kermabon à Paris**

Conseillers juridiques **Bélanger Sauvé**

Dépôt légal | 2e trimestre 2019
Bibliothèque et Archives nationales du Québec
Bibliothèque et Archives Canada
Parution | juin 2019
La parution est trimestrielle (4 parutions par année).
ISSN | 0707-9389 – ISBN | 978-2-924348-40-6 (imprimé)
ISSN | 1923-5097 – ISBN | 978-2-924348-39-0 (numérique)
© 24/30 I/S

Tarifs d'abonnement voir ci-contre
TPS | RT 145450482
TVQ | 1205863288 TQ 0001
Abonnements en ligne par Paypal sur revue24images.com, par la poste, par téléphone au 514 972-3310 ou sous forme de chèque, mandat poste international, traite bancaire sur Montréal libellés à l'ordre de 24/30 I/S (adresse ci-dessous).
Les articles publiés n'engagent que la responsabilité de leurs auteurs.
La revue 24 images n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont soumis.

La revue 24 images est répertoriée dans l'International Index to Film Periodicals publié par la FIAF et dans le Film Literature Index.
Distribution | Disticor, Québec, Canada
Distribution en Europe | 24/30 I/S
Le Conseil des arts et des lettres du Québec, le Conseil des Arts du Canada et le Conseil des arts de Montréal ont contribué à la publication de cette parution.
Numéro de convention de Postes-publications | 40989510

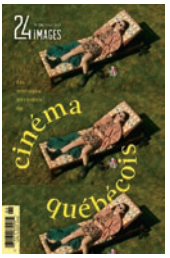
24/30 I/S — Revue 24 images | 6874, rue De La Roche
Montréal (Québec) H2S 2E4
Tél. | 514 972-3310, info@revue24images.com
revue24images.com
24/30 I/S est membre de la SODEP.
Imprimé sur du papier couché fini soie FSC, fait de pâtes contenant 30 % de fibres postconsommation combinées avec des fibres provenant de bois contrôlé et de forêts gérées de façon responsable et indépendante.

Nous reconnaissons l'appui financier du gouvernement du Canada. | Canada

Conseil des arts et des lettres Québec

Conseil des Arts du Canada | Canada Council for the Arts

Conseil des arts de Montréal | Montréal



Couverture conçue à partir d'une photo de ***La disparition des lucioles*** (Sébastien Pilote, 2018)

DVD



Maudite Poutine **de Karl Lemieux** (2016)

LE MAGAZINE + LE DVD* + LE SITE + L'APPLICATION

***Offert aux abonnés**



187



188



189



190

COMPLÉTEZ VOTRE COLLECTION
(LISTE COMPLÈTE ET SOMMAIRES : REVUE24IMAGES.COM)

183 Années 1980 — Laboratoire d'un cinéma populaire + DVD — Jennifer Reeder

184 David Lynch — Au carrefour des mondes + DVD *Les Arts de la parole* d'Olivier Godin

185 2017 — Bilan et découvertes + DVD *Another Year* de Shengze Zhu

186 Western – Histoires parallèles + DVD *Elle veut le chaos* de Denis Côté

187 1968... et après ? + DVD *Mes nuits feront écho* de Sophie Goyette

188 Les masques du réel + DVD *Claire l'hiver* de Sophie Bédard Marcotte

189 Cinéma et littérature– Affinités électives + DVD *Le sourd sans la ville* de Mireille Dansereau

190 La sériephilie — Le futur du cinéma ? + DVD *Werewolf* de Ashley McKenzie

ABONNEZ-VOUS EN LIGNE SUR REVUE24IMAGES.COM

OU REMPLISSEZ CE FORMULAIRE. UN DVD GRATUIT AVEC CHAQUE NUMÉRO... *PENSEZ-Y !*

INDIVIDU	☐ **Québec**	☐ **Canada hors Québec**	
☐ **1 an (4 numéros) 30 $**	**(34,49 $ taxes incl.)**	**(31,50 $ taxe incl.)**	$
☐ **2 ans (8 numéros) 55 $**	**(63,24 $ taxes incl.)**	**(57,75 $ taxe incl.)**	$
INSTITUTION – ORGANISME	☐ **Québec**	☐ **Canada hors Québec**	
☐ **1 an (4 numéros) 42 $**	**(48,29 $ taxes incl.)**	**(44,10 $ taxe incl.)**	$
☐ **2 ans (8 numéros) 84 $**	**(96,58 $ taxes incl.)**	**(88,20 $ taxe incl.)**	$

INTERNATIONAL – Individu ou institution

☐ **1 an (4 numéros) 60 $ CDN – frais d'envoi inclus** ..... $

☐ **2 ans (8 numéros) 110 $ CDN – frais d'envoi inclus** ..... $

ANCIENS NUMÉROS ☐ **Québec** ☐ **Canada hors Québec**

Envoi international et quantité supérieure à 5 exemplaires, contactez-nous.

Numéros _____ **9,99 $ l'exemplaire (11,49 $ taxes incl.)** ..... $

Total $

Date _____ ☐ **CHÈQUE ou** ☐ **MANDAT INTERNATIONAL – libeller à l'ordre de 24/30 I/S**

Nom _____

Adresse _____

Ville _____ **Code postal** _____

Courriel _____ ☐ **Abonnez-moi à l'infolettre**

Commentaires _____

Postez votre formulaire à : Revue 24 images, 6874, rue De La Roche, Montréal (Québec) H2S 2E4

L'abonnement débute avec le prochain numéro à moins d'avis contraire.

Éditorial

« Gris, froid et déprimant comme un printemps tardif ». En pleine finalisation de ce numéro consacré au cinéma québécois contemporain, un article de Marc Cassivi dans La Presse intitulé « Le problème d'image du cinéma québécois »[1] et publié à quelques jours du Gala Québec Cinéma, a relancé le débat autour du manque de reconnaissance publique des films d'ici. « Certes, il y a des problèmes de financement et de distribution. Mais notre cinéma a surtout un problème d'image », affirme le chroniqueur. Et le lecteur d'avoir l'impression de vivre un énième jour de la marmotte puisque cet article reprend les mêmes arguments énoncés depuis près de deux décennies. Admettant la nature volontairement caricaturale de son portrait, Cassivi entend une nouvelle fois questionner la soi-disant absence d'évolution d'un cinéma québécois d'auteur qui serait englué dans une funeste omniprésence de drames psychologiques déprimants. À l'autre bout du spectre, un peu trop enthousiastes pour ne pas sembler désespérés, certains artistes, les institutions et les agences de promotion, n'ont de cesse de clamer la vitalité de nos productions et leur rayonnement international à grands coups de « Soyons fiers de notre cinéma ! ». Comme dans le cas de nombreux débats actuels, ces deux positions extrêmes ne peuvent qu'aboutir à un dialogue de sourds. À y regarder de plus près, la situation semble de fait plus ambivalente que ce que cette polarisation suggère.

Faisant un pas de côté face à ces deux positions irréconciliables, le présent numéro cherche moins à dresser un bilan général du cinéma québécois actuel qu'à explorer sans la simplifier la prémisse suivante : quelle image du Québec et du cinéma certains films proposent-ils aujourd'hui ? Il n'est pas question ici de mettre (encore) en valeur un hypothétique « renouveau » du cinéma québécois. Le dossier s'appuie avant tout sur une constatation simple : depuis 2012, année de publication de notre numéro 156 sur les « 200 films québécois qu'il faut avoir vus », le paysage cinématographique a effectivement changé. De nouveaux cinéastes sont apparus, certains ont développé leur œuvre de façon imprévisible, les vidéoclubs ont à peu près disparu, enlevant aux films une fenêtre de diffusion majeure, et de nombreuses préoccupations liées à la diversité des regards et des sujets ont pris le devant de la scène. Ce sont ces nouveaux « territoires » que nous désirons mettre de l'avant, sans oublier pour autant le chemin parcouru. La place des femmes cinéastes dans l'industrie est ainsi au cœur d'une discussion entre Geneviève Dulude-De Celles et Micheline Lanctôt, tandis que Caroline Monnet échange avec Alanis Obomsawin autour des enjeux de la création autochtone à travers les générations. En allant à la

rencontre du collectif Isuma, c'est le mode de fonctionnement et le rayonnement de cette maison de production inuite, située entre Igloolik et Montréal, que Charlotte Selb nous donne à percevoir.

La question du rapport au territoire est également abordée de façon littérale par Gérard Grugeau à travers l'analyse de plusieurs documentaires récents produits par l'ONF, dont *La fin des terres* de Loïc Darses, un film qui tente de cerner le lien que les millénariaux entretiennent avec le Québec d'aujourd'hui. L'occasion de publier sur papier l'entretien engagé que le cinéaste avait accordé à Samy Benammar, il y a peu de temps. Ce dernier poursuit d'ailleurs la réflexion territoriale à travers un tour d'horizon de plusieurs films expérimentaux d'ici qui ont justement fait du territoire le cœur de leur exploration, tandis qu'Apolline Caron-Ottavi met en parallèle les derniers films de Robin Aubert et Denis Côté afin d'observer les messages que semblent nous lancer leurs revenants. Enfin, Antoine Achard observe les airs de famille de plusieurs films récents portant sur différents états de l'adolescence, et Émilie Poirier relève quant à elle trois grandes tendances qui témoignent de la vitalité du court métrage de fiction québécois lequel, de la comédie satirique aux envolées surréalistes, n'a pas peur d'affronter tous les genres.

Si ces textes semblent de prime abord hétéroclites, ils ont en commun deux préoccupations qui forment la colonne vertébrale de ce numéro : aborder le cinéma québécois sous toutes ses formes (fiction, documentaire, expérimental, animation, courts et longs formats), et observer quelle idée du Québec semblent refléter les films qui nous sont parvenus récemment. Or, à l'image du retour des morts chez Aubert et Côté, notre cinématographie est dans une phase de transition manifeste, dans laquelle la prise en compte du passé s'accompagne d'un désir de changement qui anticipe des lendemains incertains, comme le soulignent Geneviève Dulude-De Celles et Micheline Lanctôt, à la fois heureuses de voir l'émergence de regards différents et craintives que le système ne finisse par étouffer rapidement cette évolution en partie « forcée ». Il est effectivement difficile de prévoir l'avenir à court terme. Comme le démontre notre index de 65 films (2012-2019), le cinéma québécois demeure plus diversifié et dynamique que ce que les innombrables « portraits en teinte de gris » ont tendance à vouloir nous dépeindre. Du documentaire poétique à la fiction surréaliste, en passant par le drame intimiste, le récit d'apprentissage, la docufiction et l'émergence de nombreux récits situés en dehors des grandes villes, les approches sont diverses et beaucoup plus riches

qu'il n'y parait, même s'il demeure vrai que le long métrage de fiction demeure en grande partie fondé sur des narrations souvent peu optimistes qui font preuve d'une morosité quasi omniprésente. Ceci dit, entre *Une jeune fille* de Catherine Martin et *Ville Neuve* de Félix Dufour-Laperrière, il y a tout de même un monde, et des sensibilités singulières à découvrir. De même qu'entre *Les faux tatouages* de Pascal Plante, *All You Can Eat Bouddha* de Ian Lagarde, *Une colonie* de Geneviève Dulude-De Celles et *La disparition des lucioles* de Sébastien Pilote dont l'atmosphère doucement ensoleillée orne notre couverture et qui, comme *La grande noirceur* de Maxime Giroux, attestent que plusieurs de nos cinéastes ne s'enfoncent pas dans une démarche prévisible.

Certes, ces films peinent tous à rejoindre le « grand public » en salles. Mais est-ce réellement dû à un problème d'image ? Étant donné l'absence de législation viable concernant les nouvelles formes de distribution et le quasi-monopole de Cineplex pour l'exploitation et de Séville/EOne pour la distribution, il est évident que les avenues à explorer sont celles de la distribution non conventionnelle soutenue par la présence des cinéastes, comme le rappelle Marcel Jean. Et que la survie des distributeurs indépendants ne pourra dépendre que d'un soutien adéquat de la part des politiques, puisqu'ils n'ont accès qu'à une infime partie des écrans disponibles. L'avenir reste incertain, mais de multiples territoires restent à explorer. Et si nombre de nos cinéastes ont fait la preuve récemment qu'ils pouvaient porter un regard lucide et percutant sur le monde extérieur, comme le démontrent Julien Élie (*Soleils noirs*) et Meryam Joobeur (*Brotherhood*), il serait sans aucun doute plus constructif que nous luttions ensemble pour les mettre en valeur au lieu de perpétuer des idées reçues qui nous empêchent d'avancer.

— BRUNO DEQUEN

1. lapresse.ca/debats/chroniques/marc-cassivi/201905/30/01-5228212-le-probleme-dimage-du-cinema-quebecois.php?fbclid=IwAR1bB_dQ4mKBonOzHuGeabz-5ynmB8Jzq1Sa86CSM6maQp5Lk6Gn6VJauHY





↑ **Soleils noirs** de Julien Élie (2019) → **Brotherhood** de Meryam Joobeur (2018)

↑ **Claire l'hiver** de Sophie Bédard Marcotte (2018) → **All You Can Eat Bouddha** de Ian Lagarde (2018) → **Genèse** de Philippe Lesage (2019)

Dossier

010 Identité et territoire — Toucher le réel
018 Entretien avec Loïc Darses
026 Trépassés/dépassés — *Les affamés* et *Répertoire des villes disparues*
032 Québec expérimental — Un cinéma entre les territoires
040 Isuma — L'art de créer ensemble
050 De la revendication à la libre expression – Rencontre entre Alanis Obomsawin et Caroline Monnet
060 Pour un regard féminin — Rencontre entre Micheline Lanctôt et Geneviève Dulude-De Celles
070 Rencontre avec Marcel Jean
077 Du baseball à l'étrangeté — Les nouvelles voix du court métrage québécois
085 Un air de famille
097 INDEX – 65 films



Identité et territoire

Toucher le réel

PAR GÉRARD GRUGEAU



↑ **La fille du cratère** de Nadine Beaudet et Danic Champoux (2019)

Entre timidité et audace, quatre productions récentes de l'ONF (sous l'égide de Colette Loumède) se penchent sur le passé et le présent d'un Québec à la croisée des chemins.

En ouverture de *Pauline Julien, intime et politique* (2018), le film que Pascale Ferland consacre à la chanteuse et ardente activiste de la cause souverainiste au Québec, Alan Glass, un ami intime de l'artiste, se confie. Un jour qu'il voyage en train avec Pauline, il la surprend pleurant à chaudes larmes alors que les forêts de sapins entrevues par la fenêtre zèbrent à l'infini le paysage de leurs mornes silhouettes efflanquées. La raison de cette angoisse qui monte ? — « Ça ! », répond-elle, laconiquement. Impression soudaine d'être accablée par le monde, d'être engloutie par un *paysage* trop vaste (dans *paysage*, il y a *pays*, dit Godard), comme la Bérénice de *L'Avalée des avalés* de Réjean Ducharme déclarant : « Je suis avalée par le fleuve trop grand, par le ciel trop haut ».

Là réside sans doute la tragédie d'un Québec aspiré par sa propre démesure, perdant pied à l'occasion face à son propre avenir, parfois replié dans les glaces de son hiver de force, parfois fougueux dans ses avancées, comme au moment de la rupture des embâcles au printemps quand tout se brise et se fracasse. Dans cette tragédie, identité et territoire fusionnent viscéralement, comme les destinées emblématiques de Pauline Julien et de son conjoint Gérald Godin, poète, député et ministre, tous deux arrêtés dans leur course émancipatrice, foudroyés par la maladie et brutalement figés dans le voyage immobile d'un Québec post-référendaire dépouillé de ses rêves. Voir le *pays* par le regard de Pauline Julien, construire une trame où l'intime et le politique s'entremêlent à partir d'entrevues, d'images d'archives et de lettres : voilà le chemin choisi par Pascale Ferland pour son film qu'elle ancre dans un matériau documentaire où Pauline, intense et multiple, est à la fois le temps, le lieu et l'histoire. L'évocation est parfois convenue, l'image souvent aspirée par la personnalité de la chanteuse qui semble paralyser le récit dans sa quête formelle. Une fiction émerge cependant de ce portrait. Et quand le film à bout de souffle menace de rompre comme les idéaux, il refuse le désenchantement, préférant faire renaitre Pauline sur le terrain d'une seconde fiction grâce au film de Jacques Godbout, *Fabienne sans son Jules* (1964), images libres d'une autre chanteuse partant rejoindre à New York nul autre que… Jean-Luc Godard, l'amoureux chimérique. Belle idée de mise en scène : partir, sans cesse se recréer et se remettre au monde… comme la Bérénice de Ducharme, comme le pays en dormance, comme le cinéma au seuil de la modernité, comme le saut dans le passé qu'effectue avec affection *Pauline Julien, intime et politique* pour revivifier le présent. Une boucle se boucle et se reboucle sans fin : ainsi va l'histoire du Québec.

TRANSMISSION ET HÉRITAGE

Mais cette démesure du « *pays sans bon sens* » qui écrase, donne le vertige, est aussi ce qui grandit, ce qui fonde et forge l'identité. Et ce qui a donné son ancrage et sa maturité au documentaire d'ici. À preuve, dans la tradition tant revisitée du cinéma direct, cet autre portrait d'une passeuse qui, avec son lyrisme bien à elle, se plait à raconter le paysage et à en transmettre l'héritage : celui de Yolande Simard-Perrault dans *La fille du cratère* de Nadine Beaudet et Danic Champoux. Là encore : un couple d'exception, mythique, dont le chant d'amour irrigue le territoire, un couple formé par une femme débordante de vitalité et un homme, le grand documentariste Pierre Perrault, dont Yolande Simard fut la source d'inspiration et « la complice en création ». Solide comme le roc, géologue de formation, celle-ci porte fièrement ses quatre-vingt-dix ans et se sent habitée par les forces telluriques qui, suite à la chute d'une météorite, ont façonné la région de Charlevoix voilà des millions d'années. Elle qui sait regarder « avec les yeux superlatifs » habite littéralement la géographie, elle en est la conscience vive. Récit de démesure et de survivance filmé à échelle humaine, *La fille du cratère* arpente et exalte notre mémoire collective aux côtés de celle qui sut attirer en ses terres l'homme qui, à son contact, deviendra cinéaste et mettra au monde le *pays* par la parole. On pourrait dire que le film est une métaphore







↑ **Pauline Julien, intime et politique** de Pascale Ferland (2018) → **La part du diable** de Luc Bourdon (2018) → **La fille du cratère** de Nadine Beaudet et Danic Champoux (2019)

poétique dédiée à l'archéologie de l'identité et du territoire qui associe la tectonique des plaques, le coup de foudre amoureux et la double genèse d'un *paysage* et d'un art (le documentaire et sa langue vernaculaire) pour mettre à nu les strates de ce qui nous constitue. Enfin en pleine lumière, Yolande Simard concentre en son unique personne les lignes sismiques des amours éternelles et les traces irréductibles du rêve. Elle est en quelque sorte celle qui, depuis la nuit des temps, enfante le *paysage*. Elle en est la gardienne et l'avenir, même si, dans sa construction et son approche classique et sage, *La fille du cratère* manque d'audace et s'en tient plus à la célébration de ce qui a été qu'à une tentative de redéfinition d'un présent incertain. Comme si la forme, par trop respectueuse, restait souvent prisonnière d'un héritage qu'elle parvient mal à dépasser et actualiser.

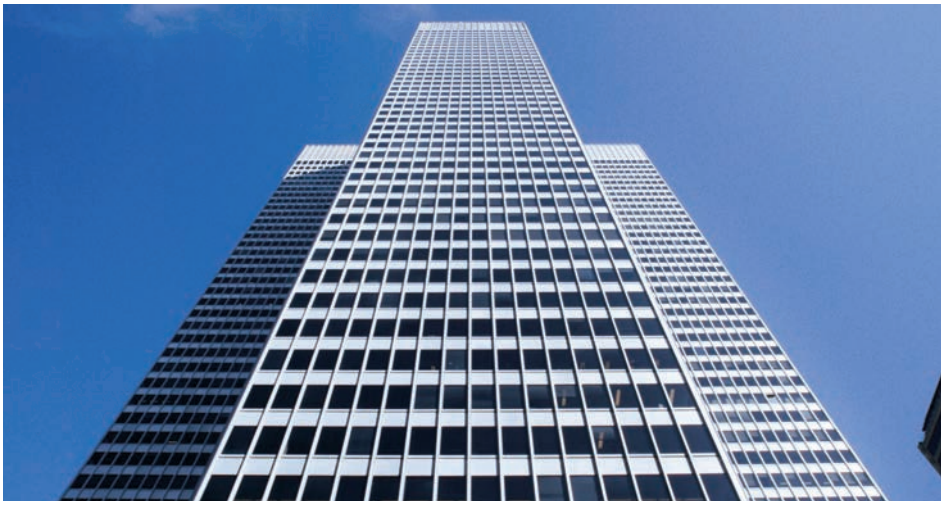
Ces incertitudes du pays à la croisée des chemins, Luc Bourdon les aborde par contre avec une franche liberté de création dans *La part du diable*, chant choral qui questionne, à partir des années 1970, le présent d'un Québec revenu de ses aspirations malgré les acquis de la Révolution tranquille. Lié à la montée du nationalisme, le passé est là, fort de ses luttes (en faveur de la langue, contre la dépossession de soi et l'aliénation), mais aussi lourd de ses désillusions qui émergent par fragments au gré d'un collage réalisé à partir de près de 200 extraits de films tirés de la collection de l'Office national du film. Dix ans après *La mémoire des anges* qui s'attachait au Montréal des années 1950 et 60, Bourdon (et Michel Giroux, son fidèle monteur, associé à Catherine Van Der Donckt pour l'orchestration des sons) sculpte à nouveau la courtepointe impressionniste de notre destinée commune à même les motifs visuels et sonores d'un matériau riche et disparate qui impose sa logique organique et souterraine. Le cinéaste joue ici les alchimistes dans son désir de « fictionner » le réel en jouant par un découpage minutieux sur les textures, les échos et les associations, les ruptures de ton et les ponctuations. Un film de cinéma ambitieux et singulier nait ainsi des archives. À l'écran, ce remaillage subjectif de l'identité et du territoire prend la forme à la fois d'une évocation de ceux et celles qui sont liés à cette identité – Autochtones en tête, sans oublier les cousins acadiens – et d'un hommage aux artisans derrière les productions de l'ONF. Mais ici, pas d'attachement nostalgique au récit de la survivance comme chez le penseur Fernand Dumont, plutôt un questionnement oblique, lucide sur la fin d'un rêve. Et un retour sur soi jamais didactique qui vient éclairer notre passé autrement. Sous la houlette du *diable*, l'héritage et la transmission ont laissé de fait un gout amer. « À quoi rêvent les enfants avortés », chantonne Mouffe, nous renvoyant, d'une voix faussement suave, le miroir brisé de nos désenchantements alors que, en clôture du film, une baleine prise dans des filets de pêche préfigure le *non* référendaire. L'onde de nos échecs collectifs court à partir de cette source funeste et semble couver insidieusement sous la cendre jusqu'à aujourd'hui. Destruction du patrimoine, disparités sociales, déni d'histoire à l'encontre des peuples autochtones, spoliation des terres, massacre des forêts, désastre environnemental : les fractures de notre époque hantent déjà *La Part du diable*. Mais en mettant à nu le socle à la fois solide et fragile qui nous constitue au passé, le film contribue à la réaffirmation de ce que nous sommes au présent, tout en

nous amenant à penser le Québec de demain. Comme nous y invite le dernier plan tiré du *Wow* (1969) de Claude Jutra : un jeune garçon ouvre une porte sur un lac. L'image est douce comme un appel d'air, vivifiante come un rêve d'avenir.

TRANSITION ET RÉAPPROPRIATION

Mais qu'en est-il de ce rêve aujourd'hui ? Comment les millénariaux nés après les deux échecs référendaires au Québec envisagent-ils l'avenir ? Avec *La fin des terres*[1], Loïc Darses, jeune cinéaste émergent et talentueux, préoccupé par les enjeux de son époque, réactualise le rapport de sa génération à l'identité et à ce qui l'inscrit dans le territoire. Une génération désormais connectée et citoyenne du monde, mais en mal d'identification dans un Québec endormi dans le confort et l'indifférence. « Un peuple qui sait enfin mourir », ose avancer Yvon Rivard qui s'interroge (Nouveau projet 14 – automne, hiver 2018) devant la médiocrité morale, spirituelle et politique du temps présent, comme l'a toujours fait un Bernard Émond dans ses films. « Nous vivons une petite époque », entend-on d'ailleurs au détour d'une séquence, une époque floue, sans transcendance, où tout est devenu volatil, fragmenté, insaisissable. L'héritage des Pierre Perrault est là, mais la transmission a failli et la négation de notre histoire commune reste souvent prégnante. Face à ce vide paralysant, seul le Printemps étudiant de 2012 est venu créer une brèche, semer les germes d'une possible émancipation, même si l'on en parle comme d'une « transition avortée ». Peut-être qu'il nous manque « la fonction biologique de la révolte », nous dit-on.

Pour conter l'époque désincarnée où les temples du capitalisme et du consumérisme ont remplacé les lieux de culte d'antan, Loïc Darses adopte une forme singulière en adéquation avec son propos : une caméra mouvante qui glisse sur les paysages et se faufile dans le tissu urbain, créant un continuum d'impressions visuelles renforcées par une musique en apesanteur de Tim Hecker. Le *pays* est en suspens, et sa fiction à venir renvoie à une entité fuyante, difficile à circonscrire. Ici, aucun document d'archives, aucun discours d'experts, mais les voix hors champ de jeunes enregistrés lors d'entretiens préalables (et identifiés dans le générique de fin) qui expriment leurs préoccupations. Structuré en trois parties, le film dresse ainsi le bilan de nos succès et de nos errances collectives à la faveur de ce concert de voix qui en scandent la partition inquiète au présent. Certaines fulgurances font mouche au passage, comme l'allusion à l'obsession identitaire volontiers entretenue pour faire écran aux problèmes socioéconomiques. L'émotion nous gagne alors que l'attentat à la mosquée de Québec est évoqué, la narration faisant soudain contrepoint à l'imagerie rassurante des illuminations de Noël. De tels évènements traumatiques sont des marqueurs dans l'histoire d'un peuple, ils révèlent les monstres dont nous sommes aussi faits. Face à ces constats souvent sombres d'un Québec qui se cherche et s'enlise, face à cette illusion mortifère qui enferme, Loïc Darses opte pour la table rase cathartique : détruire pour contrer la dislocation du temps présent et susciter la réappropriation. Grâce à la technique du *datamoshing*, les images présentées jusqu'alors se déconstruisent sous nos yeux ; leur texture et leurs couleurs implosent littéralement jusqu'à l'abstraction, laissant dans







← ↑ ↑ **La fin des terres** de Loïc Darses (2019)

leur sillage le champ de ruines *glitché* de nos désillusions. Audace formelle : une beauté aussi créative qu'aléatoire embrase soudain l'écran, garante hypothétique d'un temps nouveau à venir car, à partir de là, *la suite du monde* peut se (re)jouer.

Et le film de se conclure dans sa troisième partie sur l'évocation de ce qui « a de la misère à mourir et… à naitre ». Sur le fond et la forme, ce segment peine à alimenter le désir de renouveau, à l'image du désarroi actuel. Un champ des possibles se dessine timidement : la réconciliation avec les nations autochtones, la reconnaissance de l'identité plurielle, Anglophones compris, le désir de rendre audible la mémoire des ancêtres pour renforcer le *nous* et s'ouvrir à la diversité, l'inclusion des immigrants dans un grand projet commun en français, et, fort de toutes ces aspirations, la réactivation du feu de 2012 qui est venu un temps attiser le sentiment collectif d'appartenance. Une phrase entendue vient toutefois mettre le doigt sur les limites du projet : « Le territoire, ce n'est pas virtuel, c'est réel. » Au-delà des constats souvent justes parfois hâtifs, que dresse généreusement *La fin des terres*, peut-être est-ce justement là-dessus que bute cette cartographie collective : dans l'évanescence des voix en suspension dans le vide et cette caméra vagabonde qui, par son mouvement constant, ne permet jamais l'ancrage (même après l'autodestruction du film), niant en quelque sorte l'importance souveraine du plan, la matérialité des images et leur « tendance intérieure »[2], comme le formulait un Johan van der Keuken. Peut-être d'ailleurs est-ce à cause de cette absence de concrétude que celles-ci s'avèrent si facilement dématérialisables.

Me revient alors à l'esprit le court métrage de Simon Galiero, *L'immigré* (2008) dans lequel Faisal Ilyas, un Pakistanais nouvellement arrivé au Québec, part de la pizzéria où il travaille pour aller explorer les régions et acquérir des connaissances en prévision d'un examen de français. Ce faisant, en traversant plusieurs lieux emblématiques comme le fait *La fin des terres* (le barrage de la Manic, le fleuve Saint-Laurent), l'homme s'imagine en coureur des bois et prend possession du territoire. À travers cette frêle silhouette que l'on suit dans la démesure du *paysage*, cet enracinement symbolique du personnage dans le *pays* d'hiver, cette immersion de l'être dans un réel exposé à tous les vents, la possibilité d'un *nous* commun, d'une fiction collective prend corps. C'est ce champ d'énergie entre identité et territoire qui fait le plus défaut dans l'approche de Loïc Darses, la difficulté à rendre sensible l'expérience du temps où se noue le rapport direct entre l'individu et le monde. Voir les gestes et éprouver les états intérieurs de Yolande Simard arpentant à son rythme Charlevoix dans *La fille du cratère* permet de prendre la mesure des images orphelines que la mise en scène par trop conceptuelle de *La fin des terres* se refuse à elle-même.

1. Voir dans la section Points de vue la critique de Samy Benammar.
2. Daudelin Robert, *L'œil au-dessus du puits, deux conversations avec Johan van der Keuken*, Ed. Les 400 coups cinéma, 2006.

Entretien avec Loïc Darses

PROPOS RECUEILLIS PAR SAMY BENAMMAR



Dans un texte pour l'ONF, tu as écrit : « il y a aussi de ces œuvres qui voient le jour justement à la suite d'une conjoncture particulière, de circonstances précises. » Peux-tu nous expliquer ce contexte ?
J'étais en train de terminer *Elle pis son char*, mon film de fin d'études à l'UQAM. À cette époque, Colette Loumède, productrice exécutive du programme français de l'Office national du film, venait d'établir un partenariat avec l'université afin que trois étudiants (réalisateur, directeur photo et monteur) puissent faire un film à l'ONF dans un cadre professionnel. Elle a vu *Elle pis son char* avant sa première et m'a sélectionné avec deux autres collègues. Il faut préciser qu'il ne s'agissait pas nécessairement d'une carte blanche. J'ai fait trois propositions de courts métrages. Elle m'a demandé lequel me faisait le plus peur. J'ai répondu un peu naïvement, candidement, que c'était *La fin des terres*. « C'est celui qu'il faut faire », m'a-t-elle dit. Dès lors, c'était évident – pour elle du moins, moins pour moi – que ce serait un long métrage. Durant le processus, on a ainsi toujours laissé la porte ouverte à un format plus long, sans nécessairement le définir.

L'idée elle-même a dans son ADN quelque chose de l'ONF et quelque chose de toi. Est-ce que cette présence de l'ONF a influé sur le développement du projet ?
Totalement. J'ai toujours été intéressé par l'identité. J'ai un rapport particulier avec cette notion trouble, elle me fascine. J'ai toujours eu l'idée d'un documentaire comme ça, avec cette voix, cette jeunesse du Québec. La volonté de réactualiser un questionnement passé. Quand la vie m'a mené aux portes de l'ONF, j'y ai tout de suite vu l'opportunité de développer cette réflexion. Dès le départ, pour la conceptualisation du projet, j'étais très conscient du contexte de production. J'ai regardé beaucoup de films de l'ONF et j'ai conçu le film en prenant en considération son inscription dans la production d'une institution ayant joué un rôle majeur dans la création de notre cinématographie nationale et le développement du documentaire. C'était pour moi un geste important de commencer ma carrière à l'ONF, pilier culturel de l'identité québécoise, afin d'entrer en dialogue avec ceux qui étaient-là avant nous.

D'ailleurs, cette dimension référentielle me fait penser que le concept même de rencontre est important dans ton cinéma. *Elle pis son char*, c'était la rencontre avec le matériel vidéo tourné par ta mère. Ici c'est une rencontre avec l'ONF. Au-delà du contexte, il y a ce dialogue avec un matériau brut sur lequel tu travailles. Quelle place accordes-tu à ce hasard de la rencontre ?
C'est vrai qu'il y a des liens à faire. Pour moi, la création doit être de l'ordre de la nécessité pour que j'aille au bout d'un projet. C'est très difficile de faire des films, ce n'est pas toujours un parcours linéaire. Ce qui me fait vraiment vibrer comme créateur, c'est justement quand il y a ces choses de la vie qui s'imposent à toi. Que le projet ait pour point de départ une histoire ou un élan issu d'un contexte, je ressens la même responsabilité face à ce matériau brut : celle de le mettre en forme pour proposer un film. D'ailleurs, je prépare un court métrage qui est basé sur une idée de ma mère. On en a discuté ensemble, et j'ai écrit le scénario. Il y a donc encore cette idée d'être à

l'écoute des autres. À la base je suis très cinéphile. Mes collaborations avec ma mère et avec l'ONF m'ont permis d'élargir mes horizons en quelque sorte. Le champ est donc vraiment libre pour la suite. J'aime bien tendre l'oreille et suivre un peu, ne pas nécessairement vouloir chercher à imposer ma vision des choses.

Dans *La fin des terres*, il y a plusieurs sujets récurrents qui reviennent : l'attentat à la mosquée de Québec et le printemps érable, entre autres. As-tu provoqué ces réflexions ou ont-elles été naturellement émises par tes protagonistes ?

Ça a vraiment été un dialogue. Je pouvais avoir des a priori ou des idées initiales. Puis, en rentrant en contact avec les intervenants, ces idées-là ont été confrontées ou confirmées. Mais ils m'ont également proposé des réflexions qui sont dans le film. Il faut comprendre que les entretiens faisaient partie à la fois de la recherche et du tournage, puisqu'on a commencé le processus de création avec eux. Je voulais travailler instinctivement. Dans *Elle pis son char*, je composais avec une histoire qui était quand même assez définie. Il s'agissait juste de trouver la bonne approche pour la raconter. À l'inverse, dans *La fin des terres*, je voulais plus y aller à l'instinct que m'en tenir à un scénario. On a donc fait des entretiens, que je n'ai pas réécoutés immédiatement. Avec le souvenir que j'avais de ces échanges, j'ai commencé à prendre des notes sur les lieux que je voulais voir. J'ai ensuite tourné pendant à peu près un an et demi. Je voulais que le concept soit assez large et que les intervenants m'inspirent, que leurs idées déteignent sur moi et que le film devienne plus grand que ce que j'aurais pu faire seul. Il faut également comprendre que les entretiens ont été enregistrés il y a deux ans et demi. L'attentat de la mosquée n'avait donc pas eu lieu. Quand c'est arrivé, mon film a pris une autre tournure. C'était trop important, il fallait absolument que ça rentre dans le processus. Je suis allé faire une autre entrevue autour de ça pour l'intégrer. Le film changeait continuellement, il était toujours en gestation.

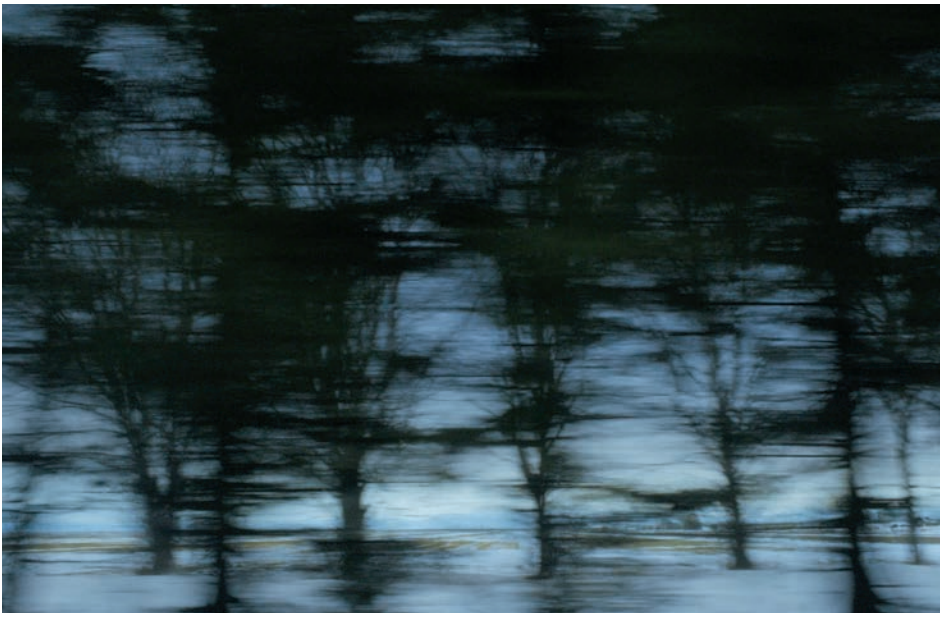
Si les entretiens étaient le point de départ, comment se sont-ils déroulés ?

Ils étaient assez longs, on les a enregistrés en studio à l'ONF. Au début, j'avais des questions pour diriger les intervenants. Très vite, à la troisième ou quatrième entrevue, j'ai compris que ce n'était pas la bonne approche. J'ai donc arrêté les questions et je les ai écoutés. Ça a pris une tournure à la limite de l'entretien psychologique : assis à deux, lumières tamisées, etc. Les intervenants arrivaient souvent avec une idée assez claire de leur discours. Or, ce n'est qu'une fois ce dernier exprimé, alors que je pensais avoir eu ce que j'attendais d'eux, que les conversations sont devenues encore plus intéressantes. Soudainement, la parole a émergé et ils se sont mis à dire ce qu'ils avaient besoin de dire sans l'avoir préparé. C'est là que j'ai commencé à cerner le film, ce qu'il allait devenir.

Ces intervenants, comment les as-tu choisis ? Certains étaient-ils déjà présents dans ton entourage ?

C'est un mélange. Certains étaient proches de moi, d'autres moins. Grâce à des discussions dans les bars, les soupers, je décelais des intérêts pour la question que le





→ → Elle pis son char (2016)

film voulait traiter. J'ai fonctionné par coups de cœur intellectuels ou émotifs : si j'entendais ou lisais la pensée de quelqu'un exprimant une manière de se positionner par rapport au Québec qui me touchait, qui me confrontait, ou qui proposait quelque chose de nouveau, j'invitais la personne. Il y avait également un désir de diversification, d'inviter des gens que l'on n'entend pas souvent : des Anglophones, des gens issus de l'immigration, beaucoup de métisses. C'est particulier, car on ne les voit pas à l'écran, mais la moitié des protagonistes sont métisses ou avec des identités plurielles. Étant moi-même à moitié Français, je possède de multiples identités qui se retrouvent dans les questions que pose le film. Même si j'avais ce souci de représentativité, ce n'est pas ce qui m'a guidé mais plutôt l'idée de rencontres intellectuelles et émotives.

On ressent cette représentativité, mais tu fais le choix que les noms n'apparaissent qu'au générique. Pourquoi ne conserver que les paroles ?

Au début, c'était instinctif : je ne voulais pas voir les noms à l'image. C'est un sujet dont on a énormément parlé, vu au cinéma ou à la télévision. L'un des codes associés à ces films, ce sont les entrevues avec têtes parlantes : l'idée d'une personne qui s'adresse à nous avec sa fonction indiquée pour crédibiliser le discours, l'ancrer. Je ne voulais pas aller là. Je trouve qu'on est dans une époque où on personnalise le discours. Ce n'est plus l'idée mais la manière dont tu l'exprimes que l'on reçoit. Je voulais m'éloigner de ce traitement et focaliser l'attention du spectateur et du film sur la pensée plutôt que sur la personnalité. Un questionnement qu'on aurait pu rejeter, on l'écoute ici. Quand on a un visage sur l'écran, notre position dans la salle nous met face à quelqu'un donc, nécessairement, en opposition. Or, je voulais que la caméra avance avec les réflexions, que celles-ci nous accompagnent. Le film ne souhaite ni convaincre ses spectateurs, ni leur imposer une vision. Moi-même, je ne suis pas d'accord avec plein de choses dites dans le film mais je voulais créer une occasion de réfléchir et je trouvais qu'effacer la personnalité visuelle était un moyen d'arriver à cette fin.

Tu viens de parler des voix qui accompagnent cette traversée. Mais comment as-tu choisi les lieux ?

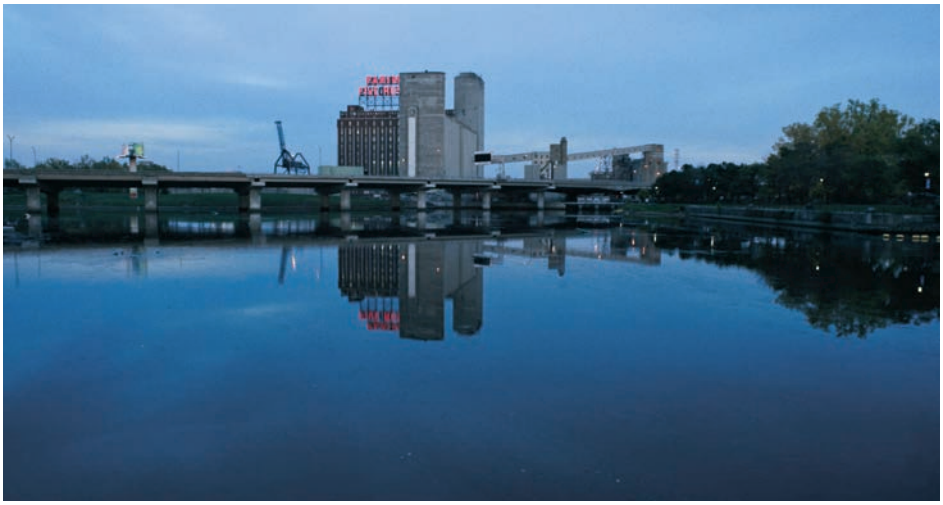
Mon sujet est large et peut être pris de tellement de manières ; tout le monde peut s'approprier un tel film. C'était important d'aller chercher, dans ces réflexions et ces plans larges et ouverts, un sentiment de proximité. Les gens qui parlent dans le film ont tous un profil, et les lieux ont aussi une couleur qui les unit d'une certaine manière. C'était important pour moi d'aller dans des lieux que je connaissais. Les premières images du film qui me sont venues, c'était lors d'une balade nocturne en revenant d'un bar, d'une rencontre avec des amis ou du cinéma. Je voulais plonger le spectateur dans cette idée d'une marche à travers des lieux. Je suis montréalais, mais même quand on sort de la ville, j'ai filmé des lieux que je connais à l'extérieur aussi. Il y avait une volonté de représentativité dans le choix des intervenants, mais aussi dans celui des lieux. Cependant, le film restait limité de par ma volonté d'avoir une proximité avec les

espaces et donc, ma connaissance personnelle du Québec est visible en fonction des territoires montrés que j'ai moi-même traversés.

Tu utilises du *datamoshing* pour altérer l'image, une technique qui évoque deux éléments : une vision du monde à l'ère numérique, qui amplifie le caractère contemporain de ton approche, mais également une fragmentation des paysages qui semblent se fissurer.
Dès le début du processus, je voyais l'utilisation de cette technique comme une représentation de cette rupture, de l'impossibilité de s'identifier au territoire qui se défait et se transforme. D'ailleurs, l'une des raisons pour lesquelles Tim Hecker a accepté de faire la musique et de nous léguer une partie de ses *tracks* pour le film, c'est qu'il a beaucoup aimé le *datamoshing*. Dans mes rencontres avec lui, il me disait que c'était là une bonne représentation du « *Dislocation of the now and the digital wasteland of our time* ». Face à ces questionnements très sombres, je trouvais ça cathartique de tout détruire, de se libérer, de défaire ces symboles – comme la tour Ville-Marie – qui nous écrasent. Cette destruction peut paraître pessimiste mais, avec le *datamoshing*, une fois détruite, l'image devient autre chose : elle devient magma, couleurs, textures, comme un canevas libre. C'était la parfaite introduction vers la troisième partie du film où on propose une forme de renouveau, de réappropriation.

La deuxième partie « l'impasse » trouve sa résolution pour arriver au dernier segment, la « réappropriation » qui se fait dans un contexte où les problématiques actuelles entrent en écho avec l'histoire. Peux-tu expliquer ce que tu entends dans cette idée qui permet à tes personnages de reconnaitre leur identité québécoise ?
Effectivement, au début du film, on se questionne avant de se rendre compte qu'il est impossible de porter tout notre héritage. Une idée revenait souvent : rien ne peut émerger du nihilisme et c'était important pour moi d'envisager les prémisses d'une reconstruction. À mes yeux, le film n'est pas la fragmentation d'un discours ou le constat qu'il n'y a plus d'avenir ou de passé au Québec. C'est plutôt une tentative candide, naïve – après l'échec de la transmission qui est évident – de commencer à retisser le fil de l'histoire afin de passer à un autre cap dans cette période de transition qui concerne le Québec mais aussi l'ensemble du monde. Le Québec offre simplement une situation particulière à cause de son histoire. Pendant les entretiens, les participants eux-mêmes cherchaient à dépasser ce constat d'une époque difficile pour voir plus loin. Je pense que c'est le propre de la jeunesse d'envisager difficilement qu'il ne puisse pas y avoir de suite. Ce rapport nouveau au monde nous oblige à imaginer autre chose. La première piste, c'est de faire la paix avec notre héritage, assumer les manques et les erreurs dans notre histoire, comme notre attitude envers les peuples autochtones, pour aller de l'avant. Tout le concept de réappropriation se trouve dans le propos de l'un des participants : « il y a quelque chose qu'on n'entend plus des voix de jadis ». Qu'est-ce que nos ancêtres ont dit ou fait qui pourrait nous aider à aller plus loin ? Il fait le lien avec le film de Perrault en disant que quand il







↑ ↑ ← **La fin des terres** (2019)

allait à l'Ile-aux-Coudres, ce n'était pas seulement pour conserver, mais aussi réactiver ce que faisaient les populations. La réappropriation, ce n'est pas ce qu'on conserve, c'est ce qu'on choisit de garder de ce qui était là et ce qui nous permet d'avancer. Si tu ne fais pas l'exercice de regarder ton bagage pour décider ce qui appartient au passé, ce qui appartient au présent et à l'avenir, tu ne peux pas accueillir l'autre parce que ce que tu lègues est confus et problématique. Comment accueillir et inclure l'autre dans un projet québécois ? La fin du film tente de proposer de réparer les torts du passé, faire la paix avec notre identité pour se présenter à l'autre et construire le futur.

Pour moi le film, c'était d'avoir ces voix qui se répondent, se contredisent parfois, et de les contextualiser dans un discours global. C'est là qu'on retisse quelque chose. Dans un film, il y a une cohérence, une unicité qui se crée. Et c'est là aussi que je trouvais intéressant de ne pas présenter les gens individuellement pour obtenir une forme de parole qui soit englobante.

La fin des terres est un témoignage, l'instantané d'un moment précis qui n'a jamais eu la prétention de parler au nom d'une génération. Ce que je trouve intéressant, c'est si ce film peut se positionner, donner une certaine vision du Québec à travers les jeunes. Mais effectivement, je pense que ce n'est pas la voix d'une génération, ce sont *les* voix d'une génération. La nuance est très importante pour comprendre le film et prendre ce qu'il a à nous donner, qui est peut-être différent de l'attente qu'on peut en avoir.

Le film est une ouverture vers la prochaine parole ? à qui la donnerais-tu ? Vas-tu poursuivre ton travail avec l'ONF ou revenir à quelque chose de plus personnel ?

Par la force des choses, j'ai préparé, pendant ce long métrage, un court de fiction avec Métafilms. Ça va être mon premier court métrage de fiction. On y retrouve certains de mes questionnements. C'est tiré d'une histoire de famille, il y a un lien à faire avec *Elle pis son char*. Mais je dirais qu'une fois ce court métrage fait, je n'ai pas nécessairement de plan. Je vais tendre l'oreille à nouveau, j'ai beaucoup grandi avec ce projet et ma vision du cinéma a constamment évolué. J'ai hâte d'être face à l'inconnu et de découvrir ce que sera la suite. J'ai des idées mais je n'ai pas pris de décision encore.

Attendre la prochaine rencontre ?

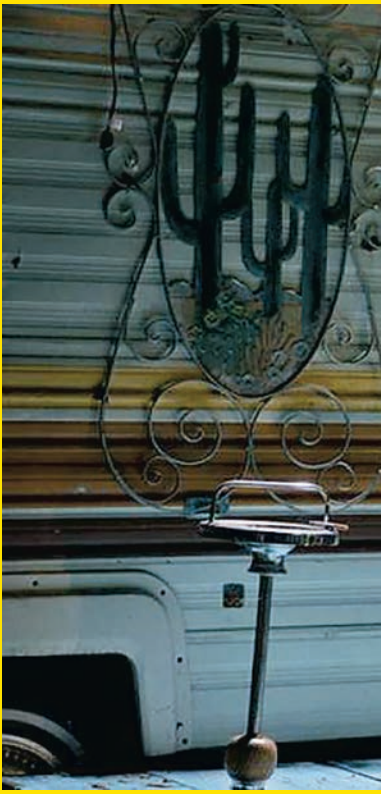
Exact, peut-être que ce sera une rencontre. Il y a des choses qui doivent sortir de nous, mais je pense que ce qui n'est pas évoqué dans *La fin des terres*, c'est la filiation… enfin, c'est là en fait. Le rapport à la famille est fondamental dans mon rapport au cinéma. C'était au centre de *Elle pis son char*, ce le sera aussi pour le court. Je commence à élaborer un long métrage de fiction qui est aussi autour de cette idée de filiation. Dans *La fin des terres*, c'est plus une filiation collective que personnelle. C'est la question centrale : qu'est ce qui est transmis ? qui va continuer de structurer la suite ?

Cet entretien a d'abord été publié sur notre site, le 22 mars 2019, au moment de la sortie commerciale du film.

Trépassés/ dépassés

Les affamés et *Répertoire des villes disparues*

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



Quand le cinéma de fiction ressuscite les morts pour mieux repenser l'identité et le territoire.



→ **Les affamés** de Robin Aubert (2017)

Il y a deux ans déjà, Robin Aubert faisait entrer les zombies dans le cinéma québécois. Ses *Affamés* participaient d'un retour massif, depuis les années 2000, de la figure romérienne sur les écrans, petits ou grands, en Amérique du Nord mais aussi en Europe[1]. Cependant, le film de Aubert ne cédait pas à la tentation de pasticher les productions états-uniennes. Profondément ancré dans le territoire québécois, avec ses forêts d'épinettes à perte de vue et sa langue vernaculaire, *Les affamés* est un film qui réinvente à sa façon le mort-vivant.

De fait, celui-ci semble doté d'une vie propre, qui consiste notamment à ériger des montagnes d'objets issus du consumérisme ambiant, qu'ils s'agissent de jouets, de chaises ou autres. Une pratique qui redonne une forme de gratuité (y compris esthétique) à l'objet, ou encore l'apparence d'un don commun – on pourrait même penser à la pratique traditionnelle du partage dans le potlatch autochtone. Si les zombies de Romero affluaient vers la zone commerciale par une sorte de réflexe enfoui dû à leur vie antérieure de consommateurs (*Dawn of the Dead*), ceux de Aubert semblent au contraire mettre en scène *consciemment* ces déchets indestructibles de notre société. Ils les encerclent, leur redonnant une valeur et une existence, mais effectuant aussi une sorte de démonstration à l'égard des vivants. Une façon de les culpabiliser…

Les affamés aborde ainsi le lien perdu entre l'homme et son environnement. Les vivants, épars dans l'immensité du paysage, tentent non seulement de recréer un tissu social, mais aussi de réapprendre à vivre dans la nature, dès qu'ils quittent leurs voitures ou le tracé rassurant des grandes routes droites : traverser un champ, explorer un bois, marcher sans bruit, être aux aguets. Et certaines images n'ont pas besoin de morts-vivants pour être angoissantes : une vache hagarde au bord d'une route, un cheval au galop dans un sous-bois…

Un retour inattendu à une forme de spiritualité s'opère donc chez les zombies de Aubert, renvoyant aux vivants un reflet inquiétant à travers les rituels quasi chamaniques qui entourent leurs mystérieuses pyramides d'objets. Ils s'emparent du territoire et le « nettoient » en quelque sorte d'une présence humaine devenue trop envahissante, et ce, à travers un rituel collectif.

Cette année, par un tout autre chemin formel et narratif, l'apparition de revenants est également l'occasion d'un retour à la spiritualité dans le nouveau film de Denis Côté. *Répertoire des villes disparues* n'est pas à proprement parler un « film d'horreur », mais il est néanmoins empreint de surnaturel, une part que Denis Côté a ajouté au roman éponyme de Laurence Olivier qui a inspiré son film.

Le film se déroule lui aussi dans un territoire rural partiellement déserté, loin des grands centres urbains. Ici, les morts viennent hanter les vivants en imposant leur

présence fantomatique dans le paysage, de façon muette et immobile, sans agressivité mais sans bonhommie non plus. Le phénomène est partout, mais touche avant tout la campagne : si dans *Les affamés*, il faut s'enfoncer toujours plus profond dans les grands espaces pour chercher refuge, dans *Répertoire des villes disparues*, certains songent au contraire à se rapprocher des grandes villes pour éviter ces envahisseurs d'outre-tombe.

Car la région est bien le personnage au cœur du film de Denis Côté. Une région dépeuplée, *habitée* parfois par un sentiment d'abandon mais au microcosme tissé serré, comme le clame du moins la mairesse, surtout après le décès d'un jeune homme, Simon, dans un terrible « accident » (le doute plane quant à la possibilité d'un suicide).

La peur de l'autre est d'autant plus vive qu'elle s'ancre dans la disparition du terreau spirituel du lieu, la perte d'un patrimoine local qui s'est estompé.

Le film s'ouvre sur le crash de la voiture, et sur l'apparition de quatre enfants qui se précipitent au chevet du défunt, déguisés à la façon terrifiante des enfants d'autrefois à la Toussaint, la fête des morts… Et on découvrira plus tard qu'ils sont bel et bien les revenants d'une autre époque. Les villageois font face à *leurs* morts, et peut-être plus généralement aux silhouettes venues d'autres « mondes », plus anciens, qui ont occupé le territoire avant eux.

À cette vision d'un autre temps à la connotation païenne se mêle celle d'un pays qui a enfoui son passé catholique[2], à l'image de ces statues de vierges remisées dans un coin de l'abri de jardin où le corps de Simon est placé en attendant le dégel. Ce refoulé revient au grand galop lorsqu'une psychologue, musulmane voilée, venue des centres urbains cosmopolites, fait irruption pour aider la communauté à surmonter le deuil. Elle est évidemment accueillie froidement : la peur de l'autre est d'autant plus vive qu'elle s'ancre dans la disparition du terreau spirituel du lieu, la perte d'un patrimoine local qui s'est estompé. Une forme de « déterritorialisation », pour reprendre le terme de Deleuze et Guattari, peut-être d'autant plus anxiogène pour ceux qui la vivent qu'elle les touche





↑ **Répertoire des villes disparues** de Denis Côté (2019) → **Les affamés** de Robin Aubert (2017)

en tant qu'occupants somme toute récents d'un territoire qui fut déjà déterritorialisé du temps de sa colonisation.

Dans le film de Robin Aubert comme dans celui de Denis Côté, une autre figure fantomatique côtoie d'ailleurs celle des morts-vivants : la mine abandonnée, ancien foyer vital d'une province désormais à bout de souffle, la raison industrielle, originelle mais désormais fanée, de l'« occupation du sol ». La mère de Simon tente de trouver des réponses à la mort de son fils sur son lieu de travail : un immense chantier de nuit, sur lequel elle n'avait jamais mis les pieds, et où elle interroge un ouvrier qui n'est pas du coin sur la possibilité d'un autre monde. La mine « identitaire » de la ville a fait place à un lieu que l'on ne connait plus, parcouru par des travailleurs détachés. Mais c'est pourtant là qu'elle se rend, en quête d'une spiritualité qui a déserté le quotidien familier.

Les morts réapparaissent donc comme s'ils cherchaient à alerter les vivants non seulement sur les risques de leur isolement et de leur repli sur eux-mêmes, mais aussi sur les dangers d'oublier d'où l'on vient, qui l'on est, seule façon d'être capable de se tourner vers l'extérieur. C'est ainsi que celle qui avait peur tout le temps, le personnage marginal et illuminé d'Adèle (portée par la formidable présence de Larissa Corriveau), est pourtant celle qui finira par être en paix dans ce nouvel ordre du monde : telle, là encore, une sorte de chamane, en contact direct avec les esprits, elle se mettra à léviter, plutôt que de passer d'un côté ou de l'autre, celui des morts – « trépassés », ou celui des vivants – « dépassés ».

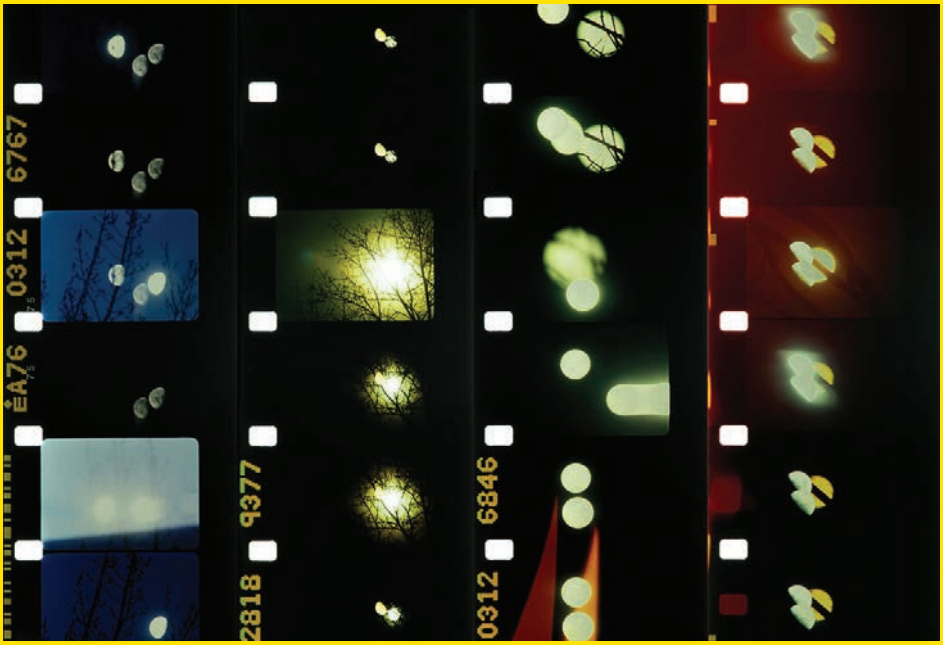
Dans *Répertoire des villes disparues* comme dans *Les affamés*, deux films pourtant bien différents, les morts rappellent les vivants à leur conscience. Qu'il s'agisse du rapport à la nature et à la culture ou du rapport au passé et à l'histoire, ils semblent forcés de donner l'alerte (par des hurlements soudains chez Aubert, par des regards fixes chez Côté), dans un monde pétri de certitudes et pourtant désespérément privé de sens.

1. Citons par exemple le très intéressant *La nuit a dévoré le monde* du cinéaste français Dominique Roché.
2. On sait que le processus de « sortie de la religion », comme l'a appelé le philosophe français Marcel Gauchet, a été aussi tardif que brutal au Québec.

Québec expérimental

Un cinéma entre les territoires

PAR SAMY BENAMMAR



↑ **Lunar Almanach** de Malena Szlam (2014)

1971, un bras mécanique actionne une caméra dans des mouvements chaotiques qui parcourent une montagne abandonnée au nord de Sept-Îles. C'est un espace donc qui constitue le point de départ de *La région centrale* (1971) de Michael Snow.

Si le film est d'abord espace physique de la montagne, il questionne par ailleurs la notion de territoire grâce à l'interaction de la caméra avec son environnement qui offre une autre définition, plus subjective, du territoire en question. Le choix géographique, quant à lui, de cette région marquée par l'histoire Innu qui est encore un enjeu majeur aux alentours de Sept-Îles, multiplie les significations à accorder au concept de territoire. Et puis, le visionnement du film de Michael Snow, trois heures de mouvements robotiques suivant avec langueur le soleil de son lever à son coucher. Ce lent crépuscule endort, surprend, fascine le regard du spectateur piégé devant l'écran, à la fois repoussé et aimanté par cette épreuve de cinéma structuraliste qui contraint finalement à se rendre compte que la salle de cinéma elle-même est un territoire. Dans ce film expérimental, sans doute l'un des plus emblématiques tournés au Québec, le territoire se métamorphose, prend plusieurs définitions qui poussent à se demander si, dans des films plus récents, cette notion continue à être au cœur des questionnements des cinéastes expérimentaux au Québec ; ou si, tout du moins, elle peut constituer une clé de lecture probante pour embrasser le cinéma expérimental d'ici.

Dans *Lunar Almanach* de Malena Szlam (2014), La lune, instable, tremble entre les perforations de la pellicule. Elle vacille, ombre lointaine réapparaissant entre les branches pour disparaitre de nouveau dans un clignotement où chaque moment d'obscurité appelle une respiration de lumière, où chaque nouvel éclat aveuglant surprend, coupe le souffle et invoque le retour du noir. Après une projection de ses films au Cinéma Moderne, Malena Szlam explique que ces images de la lune sont prises depuis le balcon de son appartement montréalais. Originaire du Chili, la réalisatrice raconte







↑ **Bulbe tragique** de Guillaume Vallée (2016) → **Brouillard #19** de Alexandre Larose (2014) → **Brouillard #14** de Alexandre Larose (2014)

que, dans son pays, la trajectoire de la lune suit un chemin précis de l'est vers l'ouest en passant toujours par son zénith. Ainsi, elle lui permettait, comme la croix du Sud, de toujours repérer ses points cardinaux : en se levant au ciel, ses yeux saisissaient le territoire. Mais à Montréal, la constellation est invisible et la lune, dit-elle, suit la ligne d'horizon du parc Jarry. Ainsi les repères astrologiques ne permettent plus de repérer clairement les points cardinaux, mettant en branle la carte stellaire aux fondations de son orientation. Ainsi, en capturant l'astre sur sa caméra 16mm, la réalisatrice tente de dépasser les frontières spatiales d'un territoire étranger qui désoriente et échappe. Le cinéma expérimental devient alors un mode d'exploration de ce territoire, suivant une première modalité : celle de l'immigration où la caméra cherche de nouveaux repères. Le regard de la cinéaste démultiplie la lune, la retravaille jusqu'à en faire un artefact sur la pellicule, extension de ses propres yeux à la recherche de balises spatiales. Pourtant, ce rapport dérouté et déroutant au Québec semble dépasser l'étrangeté liée à l'immigration et s'incarner dans les films d'artistes ayant grandi sur ce territoire.

Le long du chemin menant de la maison familiale au lac où son regard enfantin a appris à voir, Alexandre Larose promène sa caméra modifiée. Ce faisant, il surimprime à même la pellicule le paysage qui se transforme au fil d'une traversée réitérée jusqu'à épuisement du lieu. La série *Brouillard* rassemble ces parcours des verts ondulants du *#14* (2014), au noir et blanc d'une profondeur percutante dans le *#19* (2017). Le territoire capturé des dizaines de fois par la petite ouverture de l'objectif ne laissant passer qu'une infime quantité de lumière, devient une forme mouvante, monstre de matière pris de métastases où le regard tente de saisir et se perd en permanence dans le vacillement entre l'abstrait et le figuratif. Dans un entretien avec Charles-André Coderre, publié dans le numéro 169 de la revue, Alexandre Larose, paraphrasant Henri Bergson, dit que « l'accumulation de notre expérience passée se confond dans notre contact avec le présent et le conditionne ». Expérience sans cesse renouvelée, la série des brouillards étudie de manière obsessionnelle un territoire connu, reconnu, revu jusqu'à l'oubli là où, pour restituer une mémoire personnelle de l'espace, l'expérimentation tente de transformer la vision révélant et obstruant la réalité du Québec lié à l'enfance de Larose. Cette mémoire déterminant la vision du territoire, « c'est ce qui fait que l'on peut reconnaitre notre environnement et interagir avec lui. »

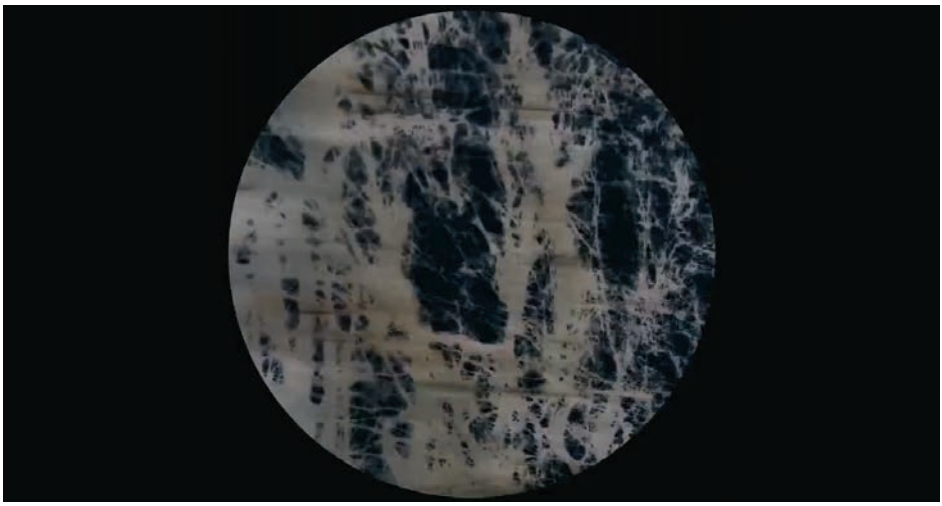
Cette mémoire du territoire se retrouve également dans le projet *Psychic Memories* de Scott Benesinabannda, où un scanner numérique capture des images d'un territoire à la fois familier et étranger, traduisant une part de l'héritage anishinabe de l'artiste. De la même manière, dans la vidéo expérimentale *Intransit* (2011), le rythme lent d'un *Phantom Ride* psychédélique impose une reconsidération permanente de l'espace se transformant progressivement en variations légères, accompagnées de la quiétude d'une piste sonore composée de bruits naturels – rivière, pluie, oiseaux – où les éléments se mêlent. Le mouvement régulier de la caméra déplacée par un véhicule crée une distance avec le paysage qui se dessine en formes oscillant entre identification et abstraction.

Le territoire se pare ainsi d'une dimension spirituelle : invitation à la contemplation, la vidéo semble transmettre l'aléatoire d'un regard qui, porté par la machine, se laisse divaguer au-delà de la vitre pour entrevoir des étendues chargées d'histoire. Lorsque la piste audio signale le martèlement de la pluie contre les parois métalliques du train dans lequel est enfermé le sujet caméra, le *transit* devient oppressant comme celui de Nadya Myre qui, dans *Anonymes* (2015), tente de retranscrire la fuite des femmes autochtones. Un travelling le long d'un couloir nous met dans une subjectivité singulière, celle de l'emprisonné, du colonisé. Au travers de l'iris d'un surcadrage circulaire, une fenêtre voyeuriste s'ouvre sur le territoire qui est ainsi déterminé par le champ de vision, mais c'est également ce qui défile dans l'ouverture qui rend visible cette fenêtre numérique. Celle-ci nécessite que de la lumière la traverse pour apparaitre, sans quoi l'écran est entièrement noir. Ainsi les moments d'ombre la laissent disparaitre tandis que les couleurs la font apparaitre résultant en une détermination mutuelle du regard et du territoire.

Fuir le territoire agressant pour un ailleurs, c'est ce qu'accomplissent les personnages de *Ondes et Silence* (2015) de Karl Lemieux et David Bryant, dont la sensibilité aux ondes électromagnétiques appelle à une réclusion autour de l'observatoire de Green Bank, dans le « National Radio Quiet Zone ». Déjà, Karl Lemieux quitte le Québec pour déplacer la question du territoire en Virginie. Retrouvant un espace épargné par la transformation technologique du monde, les paroles de ces hypersensibles décrivent la redécouverte d'un territoire vu de nouveau comme il devrait l'être, là où le soleil remplace les avions et les montagnes ne sont plus couvertes d'un voile de fumée. Mais la pellicule se montre bientôt abimée, les arbres se fondent en une masse monstrueuse, magnétisée, démagnétisée, brulée, générant en surimpression un deuxième espace physique : le cinéma, ici aussi, détermine autant qu'il est déterminé. Ces lieux sont au centre du cinéma de Karl Lemieux dont les films sont atteints directement par l'espace où ils se situent. Les forêts de l'Amazonie deviennent ainsi pluies diluviennes de ratures sur le film dans *Mamori* (2010). Lorsque le cinéaste capture certains quartiers de Chine, la hauteur vertigineuse des immeubles abandonnés impose un dispositif de projection vertical. Le cinémascope retourné retranscrit alors dans l'espace de visionnement, plus que des images, un territoire doublement physique de la pellicule longitudinale et de ces bâtiments, sorte d'ailleurs mis en dialogue avec la lentille et le clignotement du projecteur. L'abstraction de certains des films mentionnés, si elle semble d'abord empêcher l'accès au monde, s'avère un dévoilement, quand se substituent au figuratif les effets d'un territoire donné à ressentir plutôt qu'à voir, « comme une substance qui envahit tout ton corps » (*Ondes et Silence*). Jusqu'à l'excès cette impression transperce le film, étale le territoire sur l'écran, courant le risque de le faire disparaitre par surcharge sensorielle.







↑ **Mamori** de Karl Lemieux (2010) → **Le jour nous écoute** de Félix Dufour-Laperrière (2012) → **Anonymes** de Nadia Myre (2015)

C'est là peut-être que le territoire s'effrite quand se dissolvent photogrammes et espace décomposé dans un cinéma expérimental où les lieux ne sont plus que présence visuelle des images que, dans sa description de *Bulbe tragique* (2016), Guillaume Vallée associe aux « dernières traces indicielles » d'un territoire devenu « néant ». Ce dernier, comme beaucoup des films de Guillaume Vallée est une expérience cinématographique d'une fulgurance singulière. Durant les quelque six minutes qui composent le film, la salle de cinéma se voit destituée de ses repères. Agression visuelle frontale, le film désoriente, percute et déterritorialise un spectateur devenu le pantin du rythme effréné du projecteur. Travaillant photogramme par photogramme et mêlant les techniques du réemploi d'images à l'abrasion physique en passant par la peinture, *Le bulbe tragique* est une succession d'images fixes qui se confrontent les unes aux autres plutôt que de produire une continuité dans le mouvement. Ce choc permanent, violence faite à la matière et au monde – qui survit parfois dans des silhouettes à peine visibles entre deux taches de peinture – est aussi une violence infligée au regard, à notre présence physique dans l'espace de visionnement.

De fait, toutes ces expérimentations brouillent la frontière entre le territoire réel et celui des films. Délesté de ses balises, le cinéma expérimental québécois envahit d'autres territoires que celui dans lequel son étiquette aurait tendance à l'enfermer. Indéfinissable, il pousserait presque – si l'on suit les pas de Dominique Noguez barrant le mot expérimental afin d'éviter d'appliquer une quelconque étiquette tout en gardant le « moins mauvais de ces qualificatifs indésirables » – à barrer le deuxième adjectif. En effet, le cinéma déborde de ses frontières, il explore le territoire, qu'il soit familier, étranger, ici ou ailleurs, et en questionne sans cesse les contours. Noguez nous rappelle également que ce que l'on nomme expérimental ne correspond non pas à une sous-catégorie, mais à une forme qui travaille les propriétés spécifiques du cinéma au sens large. En ce sens, l'expérimental fait partie intégrante du médium dans son ensemble, ce qui explique la présence de ce cinéma en dehors des territoires qui lui sont attribués.

Ainsi il viendra contaminer les œuvres de Felix Dufour-Laperrière comme dans son film d'animation *Le jour nous écoute* (2012) quand, pour « fouiller l'ombre et l'écho [et] tout réapprendre comme un atome de présence sur la terre froide », la silhouette du personnage se superpose à des films de famille découpés, puis recollés : morceaux de mémoire qui traduisent en images les divagations de l'esprit en quête de sens. Les séquences expérimentales, « fragments entassés » par le temps, illustrent alors ce qui ne saurait être dit dans une autre forme. Souvent chez le cinéaste, les frontières sont floues entre expérimentation, animation et documentaire et ce n'est que l'interaction entre ces formes qui permet de dire la complexité du rapport des personnages aux hivers longs, à la neige qui tombe sans cesse sur les plaines du Québec.

Le documentaire lui aussi n'échappe pas à ce territoire étendu et indiscernable. Dans *La fin des terres* de Loïc Darses (2019), les ambitions cinématographiques se heurtent à la fragilité d'un discours qui se cherche et, incapable de capturer le territoire québécois dans son intégralité et sa complexité, le regard fait appel au *datamoshing*. Cette technique de déformation numérique de l'image propose alors une fuite inattendue. Comment ne pas penser aussi à Dominic Gagnon pour qui l'exploration d'un territoire en ligne est le point de départ de tous ses documentaires. Ceux-ci, prenant la forme d'essais chaotiques, sont des collages d'images glanées sur Youtube à partir d'un territoire géographique donné. Cependant, sur cette plateforme, le territoire est à la fois celui de la géolocalisation de l'usager ayant posté le contenu et de la personne naviguant entre les recommandations. L'espace n'est plus celui de la carte classique, mais de sa remédiation au sein d'une image en réseau et d'une expérience personnelle du lieu à la fois proche et distant : territoire de l'écran d'ordinateur puis de cinéma. Le Nord de Gagnon est une divagation entre des contenus indifférenciés – glanés avant leur disparition – fragments de vie qui construisent une virtualité. Dans *Going South* (2018), l'idée de Sud devient le lieu d'amalgames qui mettent en branle la définition du territoire dans une ère de l'image et du numérique. Du côté de la fiction, dans *Déserts* (2016) de Charles-André Coderre et Yann-Manuel Hernandez, ce sont des images tirées de *Google Earth* qui viennent se substituer à une réalité floue, à un désert brulant le celluloïd. Entre les dunes, le cinéma expérimental étend son territoire, pour apporter des réponses là où les formes plus classiques manquent de mots pour exprimer l'abstraction de cette notion de territoire. À l'idée classique et spéculative du territoire comme lieu balisé, s'oppose, dans l'expérimental, l'idée d'un territoire atomisé, illimité et sans cesse en redéfinition.

Si territoires expérimentaux il y a, la diversité de ceux-ci concerne autant les enjeux de l'espace profilmique que ceux qui établissent un pont allant de la vision première du Québec à sa « monstration » dans la salle de cinéma. Quelque part, la caméra boite noire est espace de capture et d'impression matérielle directe, qu'il s'agisse de l'émulsion sensible d'une pellicule 16mm où des pixels fragiles d'une vidéo. Les traces laissées par le territoire sont souvent aussi indicielles que matérielles, elles prennent corps par le sens mais aussi par leurs présences elles-mêmes au sein des territoires explorés. De même les lieux de projection – de La Lumière Collective à la Cinémathèque Québécoise qui se transforme le temps d'une soirée en un écran géant pour que Pierre Hebert revienne égratigner des photogrammes en direct, en passant par des festivals comme le FIFA dont la programmation assurée par Nicole Gingras est toujours remarquable ou encore OK LÀ qui propose l'été des soirées de cinéma expérimental performatif – les lieux de projection, disais-je, sont aussi des espaces où les films du cinéma expérimental québécois se réapproprient un territoire permettant au spectateur de ressentir autant que de voir.

Isuma

L'art de créer ensemble

PAR CHARLOTTE SELB



↑ Apayata Kotierk dans **One Day in the Life of Noah Piugattuk** (2019)

Depuis 30 ans, la maison de production vidéo inuite combine histoires orales et nouvelles technologies pour réinventer la survie collective.

Cette année, le collectif d'artistes Isuma représentera le Canada à la 58e Biennale d'art de Venise. Principalement connue des cinéphiles pour le premier long métrage de son cofondateur Zacharias Kunuk, *Atanarjuat: The Fast Runner* (gagnant de la Caméra d'Or à Cannes en 2001), ainsi que son plus récent, *Maliglutit* (un remake de *The Searchers* de John Ford, coréalisé avec Natar Ungalaaq en 2016), la plus ancienne maison de production vidéo inuite a développé en un peu moins de 30 ans un nombre impressionnant de projets de différents formats, tous basés sur une approche communautaire et un désir de mettre de l'avant la langue, la culture et les récits inuits. Avec des bureaux à Igloolik au Nunavut et à Montréal, Isuma multiplie les productions, du long métrage de fiction à la série télé, du documentaire au contenu web, et a fondé le premier site Internet mondial d'arts médiatiques autochtones, IsumaTV, ainsi qu'un réseau en ligne de consultation et d'information destiné à la population inuite, *Digital Indigenous Democracy*. Isuma collabore aussi régulièrement avec Artcirq, un groupe d'arts médiatiques et circassiens pour les jeunes, et Arnait Video Productions, un collectif mettant en valeur la perspective des femmes inuites, et auquel on doit notamment *Le jour avant le lendemain* (2008) et *Uvanga* (2013) de Madeline Piujuq Ivalu et Marie-Hélène Cousineau. En 2018, Isuma produisait pour la première fois un long métrage de

fiction dans une autre communauté autochtone du Canada, *Sgaawaay K'uuna (Edge of the Knife)*, de Gwaai Edenshaw et Helen Haig-Brown. Fidèle à la philosophie du collectif, la production de ce premier long métrage en langue haïda est indissociable d'un effort destiné à revitaliser ce dialecte en voie d'extinction au sein de la communauté autochtone de Colombie-Britannique.

L'approche collaborative est au cœur de la philosophie de création d'Isuma, et les projets développés au cours des années ont permis de construire une communauté de créateurs impliqués dans les différentes étapes de production. Par exemple, l'artiste Lucy Tulugarjuk a, selon les projets, agi à titre de réalisatrice, scénariste, dialoguiste, actrice, maquilleuse, costumière ou responsable du casting, et elle collabore régulièrement avec d'autres membres de sa famille. Dans son premier long métrage en tant que réalisatrice, *Tia et Piujuq* (2018), un film pour enfants tourné entre Montréal et Igloolik, une fillette syrienne réfugiée à Montréal passe un portail magique vers la toundra arctique, où elle se lie d'amitié avec une jeune Inuk (interprétée par Nuvvija Tulugarjuk, la fille de Lucy) et vit des aventures inspirées des légendes inuites. « Peu importe le rôle qu'on occupe, l'essentiel est de travailler en équipe, de garder un esprit ouvert et de croire ensemble à ce que l'on offre au public. On construit ainsi une confiance et une compréhension mutuelles », explique la cinéaste. Comme souvent dans les œuvres d'Isuma, *Tia et Piujuq* trouve un équilibre très poétique entre le désir de faire découvrir la culture inuite et celui de conserver certains secrets appartenant ancestralement aux communautés. « Je consultais toujours mes parents ou ma tante Madeline Ivalu pour m'assurer que ce que je partageais dans mon scénario était exact et respectueux envers nos aînés et notre culture », précise Tulugarjuk.

Les films d'Isuma sont également guidés par une volonté de revisiter l'histoire canadienne et de se réapproprier son passé. La trilogie *Atanarjuat* (2001), *The Journals of Knud Rassmussen* (2006) et *Le jour avant le lendemain* (2008) explore des moments clés de l'histoire des peuples autochtones : la vie avant la colonisation, la christianisation, et les ravages de la variole apportée par les colons. Puisant à la fois dans les écrits des explorateurs européens et les récits oraux des ainés, Isuma utilise ainsi les nouvelles technologies pour réécrire l'histoire de son peuple. « Isuma signifie 'un état d'attention' (*a state of thoughtfulness*) : nos pensées, notre culture, notre langue, notre savoir sont partagés avec le public, en se servant de la caméra pour faire passer nous-mêmes nos histoires et messages », conclut Tulugarjuk. En reconquérant l'histoire des populations inuites, Isuma contribue à inventer leur avenir.







↑ Asinnajaq → **Atanarjuat, The Fast Runner** de Zacharias Kunuk (2001) → Lucy Tulugarjuk

24 images s'est entretenu avec l'artiste visuelle, écrivaine et curatrice Asinnajaq, membre de l'équipe de commissaires de la Biennale. Originaire de Inukjuak et basée à Montréal, elle nous parle de son implication au sein du collectif et de l'exposition à venir au pavillon du Canada.

Quels sont votre rôle et votre historique au sein d'Isuma ?
Il y a quelques années, j'ai cofondé un festival de cinéma inuit, et l'un des films que nous avions programmés était *The Journals of Knud Rassmussen*. Norman (Cohn, cofondateur d'Isuma et coréalisateur de *The Journals* avec Kunuk) et Sam (Cohn-Cousineau, responsable de la distribution, N.D.L.R.) sont venus à la projection et ont adoré l'atmosphère, car nous montrions les films de manière détendue, dans la rue, et c'était ouvert à tous. Isuma m'a alors invitée à venir travailler avec eux, et la première chose que j'ai faite a été de regarder tout leur contenu, d'y réfléchir et de programmer une rétrospective. J'ai créé deux programmes, montrés dans des petites galeries. Un peu de temps s'est ensuite écoulé jusqu'à l'invitation faite à Isuma de représenter le Canada à la Biennale de Venise, et ils m'ont alors proposé de participer. Je fais maintenant partie de l'équipe de commissaires qui aident à représenter Isuma, ou plutôt qui les aident à se représenter, dans le pavillon du Canada, qui est l'un des 30 pavillons des Giardini.

Et Isuma a été choisi par un comité national d'experts en art contemporain ?
Oui. Chaque année quelques personnes réputées dans le milieu du commissariat d'art au Canada sont choisies pour faire partie de ce comité. Elles proposent des noms d'artistes qui, selon elles, devraient représenter le Canada, et le comité discute de ces noms et prend une décision.

C'est la première fois que l'art inuit est représenté au Pavillon du Canada ?
C'est la première fois que les artistes inuits sont le cœur de l'exposition. Il y a deux ans, dans une exposition qui présentait différents artistes, il y avait un dessin inuit, mais il s'agissait seulement d'une pièce, pas de l'évènement principal.

Comment l'équipe de commissaires a-t-elle approché le projet ?
C'est une invitation qui ne se refuse pas, un véritable honneur. Dans l'équipe (composée également de Catherine Crowston, Josée Drouin-Brisebois, Barbara Fisher et Candice Hopkins, N.D.L.R.), on ne se connaissait pas toutes. On a dû apprendre à se connaitre et à comprendre les forces de chacune. Mais surtout, en tant qu'équipe, nous essayons de définir quelles valeurs sont importantes pour Isuma, et d'utiliser ces valeurs pour guider nos décisions. Par exemple, une personne ne peut pas être seule à parler à un évènement : selon les valeurs d'Isuma, plusieurs personnes ont la parole. Si on n'est pas d'accord sur quelque chose, on retourne à ces valeurs fondamentales pour prendre une décision.

Quels sont les différents volets de l'exposition ?
L'évènement principal est le nouveau long métrage de fiction de Zacharias Kunuk, *One Day in the Life of Noah Piugattuk*, présenté sous forme d'installation. C'est une œuvre incroyable. En une journée, l'histoire réussit à rassembler des idées très importantes, à montrer comment un moment particulier de l'Histoire a eu un impact majeur sur nos vies. Nous, les peuples inuits et autochtones, en ressentons encore les répercussions chaque jour de nos existences. Toute personne qui a fait l'expérience de la migration forcée se sentira interpelée par le film.

De quoi parle le film ?
C'est l'histoire de Noah Piugattuk, sa famille, son groupe de chasseurs et les gens avec lesquels il campe, et de Boss, un Canadien qui travaille pour le gouvernement et qui essaye de convaincre les Inuits qu'ils doivent déménager dans des villages. Noah Piugattuk est une personne réelle, décédée récemment ; il était un chasseur réputé à Igloolik. Avant l'arrivée de Boss, Noah et sa famille vivaient de la chasse. Cet homme blanc arrive et essaye de convaincre Noah que la terre n'est pas sa vraie maison, qu'il n'a pas besoin d'être là, et que sa famille ne devrait pas vivre de cette manière. L'idée du film est de représenter ce moment où l'on convainc une personne qui a une belle vie qu'elle devrait vivre de manière complètement différente.

C'est donc dans la lignée de la trilogie *Atanarjuat* / *Journals* / *Le jour avant le lendemain*, qui revisite des moments clés de l'histoire des peuples inuits ?
Absolument.

Et quel est le second volet de l'exposition ?
Isuma a son propre site web, IsumaTV, utilisé pour différentes raisons. L'un des projets hébergés sur le site s'appelle *Digital Indigenous Democracy*, et il vise à connecter les gens, partager de l'information, et redonner du pouvoir aux communautés grâce à l'Internet. Le but est d'utiliser la technologie pour le bien de la population. Parallèlement au long métrage, il y aura cette extension de *Digital Indigenous Democracy*, nommée







← → **Tia et Piujuq** de Lucy Tulugarjuk (2018) → **Le jour avant le lendemain** de Marie-Hélène Cousineau et Madeline Piujuq (2008)

Silakut Live, qui sera hébergée dans le Pavillon ainsi qu'en ligne, pour que n'importe qui à travers le monde puisse y accéder.
Silakut Live tournera autour du processus d'information et de consultation de la population à propos d'un projet d'une compagnie minière[1]. Dans un autre film d'Isuma, *My Father's Land* (2014), on voit Zacharias (Kunuk) et Lloyd Lipsett devenir des intervenants officiels durant le processus, ce qui veut dire que leurs voix ont eu une véritable importance. On ne sait pas encore s'ils seront à nouveau des intervenants officiels, mais ils l'espèrent. En gros, la mine avait abandonné ce projet suite à la baisse du prix du minerai de fer. Mais le prix a de nouveau augmenté et ils doivent repasser à travers tout le processus cet été.
En plus d'écouter les gens sur ce que ce projet représente pour eux et sur ses effets potentiels, l'idée est de montrer le territoire : parfois on verra simplement des plans *live* des terres, du bord de la banquise. Quelque chose d'autre sur lequel on travaille et que l'on espère vraiment voir arriver, c'est que d'autres populations autochtones, ainsi que des scientifiques, participent et s'expriment ; avoir une sorte d'école gratuite en direct. Par exemple, en territoire Sami, en Finlande, il y a aussi un projet de voie ferrée arctique, que la population rejette mais que le gouvernement souhaite. On peut voir une connexion évidente entre nos peuples sur cet enjeu, donc on aimerait en savoir plus sur leur expérience.

L'approche collaborative est fondamentale chez Isuma. Pouvez-vous nous parler de votre expérience de travail au sein du collectif ?
Ce qu'Isuma réussit à faire est incroyable. Tout le monde sait ce qu'il a à faire, connait le rôle de chacun et fait régulièrement son rapport aux autres. C'est un équilibre formidable entre faire ses affaires de son côté et être connecté à tout le monde. Quelqu'un peut tout à faire dire à un moment donné : « Là je chasse, ne me parle pas ». Je ne comprends pas tout à fait comment ça marche, mais c'est génial, ça marche vraiment bien ! Ce sont des années de pratique. Ça fait plus de 30 ans qu'ils sont une équipe. Ça parait presque impossible qu'ils aient pu produire autant de matériel au cours des années, mais ça ne l'est pas parce qu'il s'agit d'un groupe de gens qui ont un même but à atteindre.

2019 a été déclarée Année internationale des langues autochtones par les Nations Unies. Quel rôle la langue joue-t-elle dans l'exposition ? Avez-vous approché la question des différentes langues parlées dans les diverses communautés inuites ?
Isuma est basé à Igloolik, alors c'est facile, on parle le dialecte d'Igloolik. En ce qui concerne les Inuits en général, notre gouvernement essaye d'unifier notre langue mais c'est assez difficile car il y a tellement de dialectes, même d'une ville à l'autre. Quand je suis chez moi avec mes cousins, et que quelqu'un arrive de Puvirnituq à Inukjuak, on peut immédiatement entendre que cette personne vient d'une autre ville. Les gens vont

gentiment se moquer de son accent. Bien sûr, si on ne parle pas la langue, on n'entend pas la différence. Mais il y a tellement de variations de l'Inuktitut, et chaque groupe pense, à raison, que leur manière d'exprimer quelque chose est spéciale et importante. Dans d'autres pays, par exemple en Nouvelle-Zélande, le Maori est une langue unifiée, « te reo māori ». Mais il était si peu parlé que c'était plus facile de rassembler tous les dialectes en un. En revanche, il y a un nombre important de gens qui parlent l'Inuktitut. On verra avec le temps s'il y a un processus naturel d'uniformisation qui se fait, grâce à l'Internet, les voyages, etc. – c'est plus probable qu'une décision gouvernementale.

Comme vous le mentionniez, au cours des années, Isuma a créé une quantité impressionnante de matériel audiovisuel, conservé notamment au Musée des beaux-arts du Canada. Comment qualifieriez-vous l'importance de ces archives ?

Pour revenir à la question de la langue, le fait qu'Isuma travaille en Inuktitut a un impact positif sur la vie des gens. À Igloolik, il y a certaines personnes qui ont la télé allumée toute la journée sur la chaine où Isuma met son contenu. Au lieu d'entendre de l'anglais ou du français toute la journée, ils entendent de l'Inuktitut ! J'ai des amis qui ont grandi avec Isuma, et ça signifie énormément pour eux d'avoir eu accès à ce contenu, car ça les aide à garder leur langue, à ce qu'elle fasse partie de leur vie. L'ensemble de l'œuvre d'Isuma touche aussi à plein d'aspects différents de nos vies.

Mais l'une des choses que j'aime le plus, ce sont les films qui sont faits pour donner une voix aux gens qui ont rarement la chance de raconter leurs histoires. Par exemple, il y a beaucoup de vidéos à propos de la délocalisation du Haut-Arctique : dans *Exile* (documentaire réalisé en 2009 par Zacharias Kunuk, N.D.L.R.), il n'y a quasiment aucune critique ou contextualisation de cet évènement faite par Zacharias ou qui que ce soit d'autre ; ce sont simplement les témoignages de ceux qui l'ont vécu. L'idée est de prendre le temps de laisser quelqu'un parler. Il y a quelque chose de très tendre et bienveillant dans cette approche. Comme quand un ami est triste, quand on est enfant, et qu'on va vers lui pour écouter pourquoi il est triste : ce simple geste va améliorer sa journée. C'est un peu la même chose. Écouter les gens et leur rappeler qu'on tient à eux.

Les œuvres d'Isuma sont conservées au Musée des beaux-arts du Canada ; à deux reprises, des films ont été présentés à l'exposition d'art contemporain *documenta*, et aujourd'hui c'est au tour de la Biennale de Venise d'accueillir le collectif. Voyez-vous un lien naturel entre la pratique filmique d'Isuma et le monde de l'art contemporain ?

Isuma produit des longs métrages de fiction, dont certains, comme *Maliglutit*, sont proches de ce que le public a l'habitude de voir dans des salles de cinéma. Mais beaucoup d'œuvres présentent un angle différent. Cette approche moins conventionnelle du récit rend Isuma intéressant pour d'autres publics que celui du cinéma. Le monde de

l'art est ouvert à toutes sortes de pratiques et de formes, et comme le travail d'Isuma aborde des questions importantes, il y a un désir de lui faire une place au sein de la scène artistique.

Ce que je trouve exceptionnel chez Isuma et que je respecte énormément, c'est la manière dont ils sont conduits par des valeurs. Quand on travaille sur quelque chose pendant 30 ans, on finit généralement par se contredire à un moment donné ! Isuma arrive à ne pas se contredire. Ils ont une cohérence incroyable. Aujourd'hui encore, les buts sont les mêmes : il s'agit toujours de produire du contenu en langue inuite, de donner une voix aux autres et à soi-même, de parler des choses importantes pour nous, et d'être fiers et connectés à ce que nous sommes. Je suis vraiment contente qu'ils représentent le Canada, car c'est un groupe de gens qui, ensemble, veulent vraiment faire les choses bien pour un grand nombre d'autres personnes.

Isuma a un pied à Igloolik et un pied à Montréal, et vous êtes vous-même du Nunavik, au Québec. Le CALQ vient tout juste de créer, l'été dernier, un programme de financement pour les artistes autochtones. Comment percevez-vous le fait que ça ait pris plus longtemps au Québec que dans les autres provinces pour qu'un tel programme soit créé ? Avez-vous espoir que cela aidera à mettre davantage de l'avant ce type de création artistique ?
Ce n'est pas évident, il y a toujours une tension dans le fait de créer des programmes spécifiques. L'un de mes amis a réalisé un gros projet avec des artistes au Nunatsiavut, et aucun de ces artistes n'avait demandé de bourses par le passé, car ils pensaient que d'autres personnes les méritaient davantage. Ils étaient pourtant des candidats idéaux. Quand il y a un programme spécifique pour les Autochtones, ça les encourage à faire des demandes. Personnellement, j'ai eu beaucoup de chance au niveau du financement. Téléfilm a créé une petite aide, mais ce n'est pas vraiment assez pour faire un long métrage. L'ONF travaille fort sur ces questions. Le Québec en général, comparé au reste du Canada, a toujours l'air plus lent en ce qui concerne les questions autochtones. C'est difficile pour plein d'Autochtones de venir ici car il y a encore beaucoup de tensions. Le plus grand compliment qu'on fait généralement à propos du Québec, c'est qu'au moins ici les gens sont ouvertement racistes, alors qu'ailleurs c'est plus difficile à discerner ! Ce n'est pas quelque chose qui m'affecte beaucoup personnellement, mais je sais que c'est difficile pour d'autres. Donc oui, c'est une étape positive que ces programmes voient le jour. Ça démontre qu'on reconnait les artistes autochtones et leur importance, qu'on les prend au sérieux.

1. Il s'agit d'un projet de chemin de fer à travers l'Île de Baffin initié par la compagnie Baffinland Iron Mine.

Entrevues avec Asinnajaq et Lucy Tulugarjuk traduites de l'anglais par Charlotte Selb

De la revendication à la libre expression

Rencontre entre Alanis Obomsawin et Caroline Monnet

PROPOS RETRANSCRITS PAR APOLLINE CARON-OTTAVI

L'une est en train de terminer son 52e documentaire et poursuit inlassablement sa vocation de pédagogue à travers le Canada, l'autre prépare son premier long métrage de fiction, après être passée, entre autres, par le court métrage, l'art vidéo et l'installation. Respectivement d'origine abénaquise et algonquine, Alanis Obomsawin et Caroline Monnet appartiennent à deux générations différentes de femmes et d'artistes, mais ont en commun d'explorer à travers leur œuvre l'identité et l'histoire des Autochtones.

Caroline Monnet : Est-ce que tu te considères comme une cinéaste québécoise ?

Alanis Obomsawin : Je fais du cinéma pour nos peuples, c'est un autre cheminement. Mais j'apprécie beaucoup le cinéma québécois, je trouve qu'ils savent bien exprimer leur identité. Simplement, je poursuis une démarche différente.

CM : Mais est-ce que tu dirais que ton cinéma contribue au cinéma québécois ?

AO : Je ne pense pas de cette façon-là. Ce n'est pas à cause du cinéma québécois que je fais ce que je fais. Je l'ai fait parce que des changements énormes étaient



nécessaires, à commencer au niveau éducationnel. J'étais révoltée de la façon dont on a enseigné l'histoire du Canada pendant des générations. S'asseoir dans une classe et se faire annoncer que tu es une sauvagesse, que tes parents allaient scalper les autres, se faire battre constamment… C'était comme ça dans mon temps. L'histoire du Québec est très importante, mais je suis « à côté ».

CM : Donc faire des films, c'est pour changer le monde ? Pour éduquer ?

AO : Je ne pensais pas nécessairement faire des films, je n'y connaissais rien. Ce que je voulais, c'était que les enfants puissent entendre une autre histoire. C'est pour ça que j'ai commencé à faire des tournées dans les écoles, pour chanter, raconter des histoires aux enfants, leur faire connaitre un autre aspect de nous-mêmes. J'ai été dans des centaines d'écoles à travers le Canada. J'y croyais vraiment et j'avais raison, car je sais que j'ai contribué à des changements. Le cinéma, c'est venu beaucoup plus tard. Il faut rappeler que jusqu'en 1951, on n'avait pas le droit d'aller à l'université ; il fallait être citoyen canadien pour être admis à l'université, ce qui n'était pas notre cas.

CM : Si tu avais voulu faire des études en cinéma, tu n'aurais pas pu.

AO : Oublie ça ! Pour moi, aller à l'école, c'était un danger. Et le cinéma québécois, je ne le connaissais pas. Quand je l'ai découvert, j'ai été très impressionnée. Mais ce qui m'a influencée, ce sont nos nations : les entendre, les écouter. Je passe encore ma vie à écouter, et je ne suis jamais ennuyée par ce que j'entends.

CM : Pour ma part, je pense que j'ai commencé à faire du cinéma dans un processus de guérison. Il a été prouvé scientifiquement que le traumatisme peut marquer l'ADN et laisser des traces, de génération en génération. Mon premier court métrage était issu d'une volonté de briser des cycles de victimisation, de réclamer une fierté qui était perdue depuis près de quatre générations.

AO : Pour moi, ce n'est pas une question de fierté. C'est davantage pour souligner les belles valeurs de nos traditions et de nos cultures qui ont été foudroyées. C'est pour ça que c'est très important que les gens aient la parole, qu'ils puissent se regarder et s'entendre, pour prendre conscience de la beauté de nos nations.

CM : Quand je dis fierté, je parle du fait de pouvoir s'exprimer, d'être fier de son identité, alors que ce sont des voix qui ont été longtemps rabaissées.

AO : Je comprends, mais je crains qu'il n'y ait souvent un détournement de l'intention. Quand tu es trop fier, tu risques de penser que tu es meilleure qu'un autre. Or, l'idéal, c'est d'être capable de s'entendre et de s'aimer. J'enseigne toujours aux enfants que le plus grand défaut, c'est la jalousie.

CM : Comment apprend-on aux enfants à ne pas être jaloux ?

AO : Il faut leur enseigner à être content pour un autre qui reçoit un cadeau ou une permission. Leur enseigner à quel point c'est beau de voir quelqu'un d'heureux. Je leur raconte des histoires pour leur faire comprendre ça. Ils sont extraordinaires.

CM : Ils mettent toujours au défi notre perception du monde.

AO : Oui, c'est intéressant d'entendre leur parole, c'est toujours surprenant. Maintenant, il y a beaucoup de mixité dans les classes. Et je dis aux professeurs qu'il faut faire parler chaque enfant dès la rentrée. Pas seulement pour qu'il dise son nom, mais pour essayer d'en savoir plus, pour leur faire raconter leur histoire, pour qu'ils se sentent bien, et non pas pauvres ou appauvris. Les relations que l'on développe avec les enfants peuvent les marquer pour toujours.

CM : Comme dans les films dans le fond : ce qu'on choisit de dire, de mettre dans le monde, en essayant de trouver le ton juste… Tu travailles sur quoi en ce moment ?

AO : Je finis un film, *Jordan's Principle*, sur les droits des enfants.

CM : Ça va être ton 52e film, il me semble que tu as fêté ton 50e film à TIFF, non ?

AO : Je crois, oui. J'ai perdu le fil !

CM : Je m'en souviens parce qu'on avait présenté *Créature Dada*, cette année-là aussi. Tu l'avais mis en première partie de ton film, c'était un cadeau que tu m'avais fait ! *We Can't Make the Same Mistake Twice* était un beau film d'ailleurs. C'est une responsabilité de faire des films comme ça : comment tu fais pour t'en sortir, au niveau du processus et aussi émotionnellement ? Ça prend de l'énergie… et tu en fais un chaque année !

AO : C'est difficile. Mais je suis très contente, car il y a énormément de progrès qui ont été faits, surtout ces dix dernières années. Avant, quand on entendait quelqu'un de nos nations s'exprimer, les réactions des Canadiens étaient souvent : « ah, les Indiens, toujours à se lamenter ! ». Depuis dix ans, et peut-être encore plus depuis cinq ans, je sens une grande différence quand je voyage à travers le Canada. Nous sommes plus respectés, les gens veulent entendre nos histoires, les Canadiens veulent une justice. C'est très encourageant. Et il y a les institutions qui sont là pour aider et encourager.

CM : Les institutions se rendent compte du rôle qu'elles ont à jouer pour la « réconciliation ». Elles n'ont pas d'autre choix que d'être plus inclusives. Le TIFF, par exemple, a compris le rôle qu'il avait à jouer pour permettre au cinéma autochtone d'avancer et de grandir. Ils programment nos films chaque année. Il y a les musées aussi… D'ailleurs, j'ai entendu que tu allais avoir une exposition au Musée des beaux-arts de Montréal à partir de juin. Il était temps qu'une expo solo te soit consacrée !

AO : Oui, le vernissage est le 6 juin ! À l'époque, au Conseil des arts, on avait formé un groupe pour que les artistes autochtones soient moins intimidés par les institutions. Plusieurs d'entre nous ont travaillé fort pour faciliter cet accès. Le changement n'est pas arrivé tout seul.

CM : Les réalisatrices comme toi ont permis à la nouvelle génération d'avancer. Je n'ai plus besoin de faire ce travail, d'être constamment dans la revendication et la définition de soi. Je peux être dans l'expression pure. J'ai beaucoup de respect pour les artistes autochtones qui sont venus avant moi et m'ont permis de faire ce que je fais…

AO : Tu peux faire ce que tu veux, quand tu veux. Voilà l'important.

CM : Est-ce que tu y crois à la réconciliation ? Qu'est-ce que tu penses de ce mot ?

AO : C'est un mot qui est populaire… Mais il faut qu'il y ait une continuité. Les douleurs du passé ne sont pas si lointaines. Pendant des générations, beaucoup de gens ne voulaient pas dire qu'ils étaient passés par l'école résidentielle par exemple.

CM : C'est le cas de mon grand-père, encore aujourd'hui… Je me rappelle qu'il ne fallait pas dire qu'on était Autochtones quand j'étais jeune. C'est plus tard, à mon adolescence, que j'ai commencé à revendiquer cette appartenance, en pensant qu'on ne pouvait pas se couper de notre identité. Mais ça a pris du temps dans ma famille. Depuis dix ans, c'est plus accepté. Mais jusqu'à mes 17 ans il ne fallait pas en parler aux fêtes de famille ! C'est triste. C'est de ça dont je parlais quand j'employais le mot fierté tout à l'heure : passer de la honte à l'acceptation. À ce propos, est-ce que tu as fait des films dans ta communauté ?

AO : Oui, trois. *Waban-Aki : peuple du soleil* levant, *Sigwan*, une histoire pour enfants, avec des masques. Et puis *Quand toutes les feuilles seront tombées*.

CM : C'est beau comme titre. Comment tu fais pour trouver tes titres justement ?

AO : Ce n'est pas facile ! Ça vient à la toute fin.

CM : Pareil pour moi, j'ai beaucoup de mal à trouver des titres. J'ai des titres de travail et après j'ai beaucoup de mal à en changer, même si je suis insatisfaite. J'ai fait un film sur les écoles résidentielles, qui s'appelle *La mallette noire*. C'était mon titre de travail et j'ai cherché pendant des semaines et des semaines un nouveau titre, jusqu'à ce que je n'aie pas d'autre choix que de garder le titre de travail !

AO : Mais c'était bon comme titre ! Où est-ce que tu as fait ce film ?

CM : À Longueuil. C'est une fiction sous forme de film d'horreur, mais basée sur une histoire vraie : celle de la grand-mère d'un ami qui est allée en école résidentielle. Elle avait la tuberculose, et ils l'ont mise à l'infirmerie avec son petit-cousin. Un soir, l'infirmière a étouffé le bébé. Et depuis, elle dit toujours qu'elle n'aime pas les bébés qui pleurent et qu'elle n'aime pas les malades noirs. C'est une histoire horrible. J'ai donc fait une sorte de film d'horreur, pour que ce soit accessible aussi à un public plus large, que les gens comprennent que ces histoires ont vraiment existé. À la fin du film, c'est elle qui parle, car elle est toujours là. Elle a 101 ans aujourd'hui ! Tu te rends là toi aussi, et tu es toujours aussi belle ! Qu'est-ce que tu aimes le plus dans le processus de faire un film ?

AO : Les entrevues, les relations que je développe auprès des gens avec qui je travaille.

CM : Je suis d'accord. *Emptying the Tank*, le dernier film que j'ai fait portait sur une athlète de MMA (*Mixed Martial Arts* / Arts martiaux mixtes. N.D.L.R.), et j'ai l'impression que cette fille m'a complètement transformée. Elle a une belle philosophie de vie, elle est lumineuse, généreuse… et humble, elle m'a appris à être encore plus reconnaissante. Elle a transformé toute l'équipe. C'est beau quand ça arrive.

AO : En ce moment, tu travailles sur quoi ?





↑ **We Can't Make the Same Mistake Twice** (2016) → **Quand toutes les feuilles seront tombées** de Alanis Obomsawin (2010)

CM : Je vais faire mon premier long métrage, une fiction, sur les derniers jours dans la carrière d'une *bootlegger*, une femme qui trafique de l'alcool illégalement sur une réserve sèche. La communauté décide de faire un référendum pour décider s'ils vont continuer la prohibition ou pas. C'est un film sur l'émancipation et les lois paternalistes. Ça me choque de savoir que mon grand-père avait six enfants et n'avait pas le droit de prendre un verre.

AO : Quand j'étais petite fille, les gens buvaient du vin au galon, du vin *cheap*, et dès que ça frappait à la porte, tous les verres allaient en dessous de la table ! On pouvait finir en prison pour ça.

CM : Mon film est une histoire contemporaine, parce que l'alcool est encore illégal dans certaines communautés, et il va se faire avec des acteurs autochtones. C'est une responsabilité de les faire travailler. Souvent, ils sont placés dans des petits rôles où il faut qu'ils jouent « l'Indien ». Là ils auront de vrais rôles : la famille, le policier… Et comme c'est une fiction, je vais chercher des personnes différentes, il y aura des Innus, des Algonquins, des Wendats…

AO : Moi c'est le documentaire qui me passionne, mais quand j'entends ça, je trouve ça fantastique : utiliser la fiction pour raconter nos histoires, c'est excitant.

CM : Tu as été la première femme en résidence à l'ONF, et tu y es toujours. À quoi ressemble ta routine de travail ?

AO : Si je suis à Montréal, je vais à l'ONF. Si je n'y suis pas, c'est que je suis en train de monter un film ou de donner une conférence… Je me fais tout le temps proposer des choses, et je ne refuse jamais, surtout si ça a rapport aux étudiants ou aux enfants. C'est une période extraordinaire, je suis chanceuse de vivre ça. Quand on y croit, qu'on a une cause honnête et juste, personne ne peut nous arrêter.

CM : Il faut faire attention à ne pas oublier qu'on s'est battus. Quand on regarde le cas de la langue française en Ontario par exemple : des générations se sont battues pour la langue française, et puis les générations passent et oublient. Et des lois sont votées pour retourner en arrière. Je pense aussi que dès qu'on a une tribune pour s'exprimer, on a une responsabilité. Il faut que ce soit senti et constructif. Tous les artistes et les réalisateurs ont une responsabilité vis-à-vis du temps et de l'argent qu'on leur accorde. C'est très important.

AO : Il y a un autre phénomène : on mène différents combats, et ensuite on regarde nos enfants et on voudrait qu'ils apprécient. On leur reproche même de ne pas assez apprécier, alors qu'on s'est justement battus pour qu'ils aient une meilleure vie. On est peut-être trop sévère parfois : ils n'ont pas notre vie, notre expérience. On peut leur enseigner des choses, mais il faut les laisser respirer à leur guise.

CM : C'est très juste. Je pense à mon grand-père, qui a travaillé très fort pour que ses enfants sortent de la réserve, pour qu'ils aient une éducation… et moi, j'ai décidé d'être artiste ! Il ne comprenait pas au début. Maintenant il comprend que c'est un métier, que c'est une autre façon de réussir, et que c'est aussi beaucoup de travail. J'ai toujours fait des films en voulant montrer des histoires et

des images positives, contrairement à ce qu'on voit dans les médias. Quand j'ai réalisé *Créature Dada*, où on fait un festin, habillées somptueusement, c'était juste après l'affaire des femmes autochtones de Val-d'Or. Dans les médias, on ne voyait que la femme autochtone abusée, la pauvreté… Je voulais montrer des femmes fortes. J'avais aussi fait *Mobiliser*, un film d'archives avec l'ONF, avec un montage très rapide : mon idée, c'était que le spectateur soit bombardé d'images, que le cœur commence à battre très vite, que la respiration monte, pour qu'on se sente complètement énergisé en regardant des Autochtones à l'écran, sur un gratte-ciel, dans des rapides… Montrer leur capacité à faire des grandes choses. Et c'est beau de voir à quel point tout le monde travaille sur différents fronts. Je pense à Amanda Strong, que tu connais bien, qui fait de l'animation et met en images des histoires de la mythologie, ou à Danis Goulet, qui fait de la science fiction…

AO : Oui, c'est tellement riche. Partout où je vais, dans n'importe quelle discipline, il y a un Autochtone, les temps ont vraiment changé.

CM : Tu penses que ce sera comment dans vingt ans ?

AO : Je ne sais pas, parce que la technologie prend de plus en plus de place. Il y a moins de conversation, tout se passe en dehors de l'humanité. Les enfants qui commencent l'école avec ces technologies-là, on ne sait pas ce que ça va donner, l'enseignement devient très différent en ce moment.

CM : Pour ce qui est d'écrire, lire, oui. Mais en même temps, la technologie et les réseaux sociaux nous ont permis de nous connecter, de faire un vrai réseau : avec les Maoris, les Samis… On est capable de rester en contact depuis Montréal.

AO : Oui, ça c'est important. Mais il y a un danger aussi, parce que la vie des gens est de plus en plus contrôlée par une technologie virtuelle et ça, je ne sais pas ce que ça donnera. Ça a été tellement long pour nos nations d'avoir la parole, d'être entendues… Ça a été une découverte énorme. Plusieurs générations n'avaient pas de voix, et d'un coup on apprend des choses de soi-même en ayant une voix. Et puis la technologie arrive, prend toute la place, et les valeurs changent.

CM : Et c'est vrai que la technologie, ça ne va pas avec l'environnement… Est-ce que tu trouves que, n'ayant pas eu le droit de s'exprimer pendant longtemps, on agit de façon très accélérée maintenant ?

AO : Ce n'est pas pareil partout. On ne peut pas parler pour tout le Canada, c'est très différent d'une nation à l'autre. Par exemple, pour certains, il faut danser en allant vers le soleil, pour d'autres c'est le contraire. Ceux qui sont habitués à faire autrement vont être effrayés en voyant les autres agir. Donc il ne faut pas juger à travers sa nation, sa façon de faire… Je suis témoin de plusieurs affaires comme ça en ce moment, c'est intéressant. On est choyés du fait d'avoir la parole et que tout est possible en tant qu'artiste, et là quelqu'un juge en disant : « ah non, nous, on ne pense pas comme ça, ce n'est pas comme ça qu'il faut faire ». C'est drôle. La vraie générosité, la vraie liberté, elle se fait coincer parfois ! Nos nations, de génération en génération, étaient ancrées dans une colonisation, où





↑ → **Emptying the Tank** de Caroline Monnet (2018)

la religion et le gouvernement dominaient. En sortir, ce n'est pas si facile que ça. Chacun a besoin de temps, il ne faut brusquer personne.

CM : Il y a une certaine hiérarchisation qui se fait aussi, dans l'« authenticité », quand on a grandi en ville plutôt qu'en réserve, par exemple… C'est dangereux, parce qu'on fait tous partie de la même affaire, on est tous issus de la même colonisation.

AO : C'est important d'apprendre cela aux enfants. Avoir été attaqués par des étrangers qui sont venus ici et nous ont poussés dans toutes sortes de pièges, c'est une chose : on le sait, on le sent quand quelqu'un colonise et contrôle. Mais quand ça vient de l'intérieur, quand ça se produit au sein des familles et des communautés, c'est un cancer qui ne se guérit pas. Ça fait de la peine. C'est là où j'essaie d'influencer des changements.

CM : Oui, c'est blessant. Je connais ça assez bien parce que mon père est Français, et le Français est vu comme le colonisateur… Certains pensent même que les Français sont plus colons que les Anglais ! C'est comique.

AO : Et toi, comment tu te projettes dans l'avenir ?

CM : La génération qui est venue avant moi me permet de faire un travail différent, d'être dans l'auto-expression plutôt que dans l'autodéfinition, et je pense continuer à faire des projets de plus en plus extravagants, explorer des nouvelles formes d'expression artistique… Les grands artistes sont passés à travers des mouvements comme le surréalisme, le dadaïsme… J'aimerais explorer quelle forme d'expression autochtone peut exister. Je ne sais pas si ça existe d'ailleurs, un cinéma autochtone. Il y a dix ans il y avait beaucoup de cinéma expérimental, des essais ou des documentaires expérimentaux. Mais je ne sais pas s'il y a une esthétique purement autochtone, à part les histoires qu'on choisit de raconter, en connexion avec nos communautés…

AO : Je ne serais pas prête à parler pour les autres. Ma première loi, c'est d'être capable de vraiment écouter. Ne pas être fatiguée si quelqu'un répète quatre fois la même chose. Donner la parole, ça prend du temps, et c'est le plus beau cadeau qu'on puisse donner.

CM : En effet. Il y a deux semaines, je suis allée rencontrer le cercle des ainés à Kitigan Zibi. La rencontre a duré deux heures, et je vais y retourner, car le projet a besoin de temps. Si une jeune réalisatrice te demande : « Alanis, si je veux être bonne dans ma job, qu'est-ce que je dois faire ? », qu'est-ce que tu lui répondrais ?

AO : Écoute, écoute. Mais on s'en va là où on n'a jamais été, c'est extraordinaire, il y a beaucoup de magie. C'est formidable de voir des jeunes qui pensent différemment, qui font des choses fascinantes… Comme toi, c'est très excitant ce que tu fais !

CM : Je m'amuse beaucoup. D'ailleurs, je veux qu'on fasse d'autres projets ensemble ! Je veux continuer la série, après *Créature Dada*. Je veux en faire une plus Nouvelle Vague, Refus global… Donc ça va être des costumes différents !



↑ Geneviève Dulude-De Celles et Micheline Lanctôt

Pour un regard féminin

Rencontre entre Micheline Lanctôt et Geneviève Dulude-De Celles

PROPOS RETRANSCRITS PAR BRUNO DEQUEN

La place des femmes dans l'industrie cinématographique québécoise est au cœur de nombreuses discussions.

Afin d'aborder les enjeux à la fois industriels, esthétiques et thématiques liés à la création féminine, nous avons organisé une rencontre entre ces deux cinéastes de générations différentes qui ont en commun de porter un triple chapeau (scénariste-réalisatrice-productrice) en plus d'accorder une attention particulière à la représentation de la jeunesse féminine.

Micheline Lanctôt : Pour commencer, j'aimerais te dire que j'ai beaucoup aimé *Une colonie*. Quelle belle réalisation !

Geneviève Dulude-De Celles : Merci ! En voyant *Sonatine*, j'ai trouvé qu'il y avait des parallèles intéressant à faire avec *Une colonie*. Le rapport aux parents, au monde adulte, le travail sonore. Il y a une belle sensibilité et une volonté de montrer une amitié féminine. Qu'est-ce qui t'a amenée à vouloir raconter cette histoire ?

ML : En fait, l'impulsion du film ne provenait pas d'un désir de représenter l'adolescence. Tout est parti d'un projet refusé sur lequel j'avais mis beaucoup d'énergie. À l'époque, je vivais dans un rang reculé en pleine campagne, et je me disais qu'il faudrait que quelqu'un se suicide sur une place publique pour qu'on puisse retrouver son corps dans ce type d'environnement. Cette idée a donné naissance à *Sonatine*. Deux filles qui décident de faire un suicide public par provocation. Le film a été surtout perçu comme un portrait de l'adolescence, mais c'est surtout l'indifférence de la société qui m'intéressait. Évidemment, le film est ouvert et il est compréhensible que la détresse chez les jeunes ait été l'une des interprétations les plus courantes. En tout cas, c'est après ce film que j'ai décidé de me concentrer sur mon métier de cinéaste. Et toi, à quel moment as-tu fait le saut ?

GDD : Enfant, j'étais vraiment touche-à-tout. Je voulais être pianiste, j'écrivais, j'ai fait beaucoup de théâtre ado.

ML : Moi aussi ! [rires]

GDD : Je comptais aller au Cégep en théâtre. Finalement, je suis passé par le couloir du département de cinéma, et ça m'a appelée. Je me suis dit que le cinéma me permettrait de faire du théâtre par procuration, puisque le travail de direction d'acteur y est tout aussi important.





← **Deux actrices** (1993) → **Sonatine** de Micheline Lanctôt (1984)

ML : Je dis tout le temps à mes étudiants de Concordia qu'ils sont dans mon cours parce qu'ils ne savent pas quoi faire d'autre.

GDD : Vraiment ?

ML : Oui. Ils viennent souvent de disciplines très diverses : psychologie, botanique, océanographie… Comme toi, ils finissent en cinéma parce qu'ils ont trop de centres d'intérêt pour se concentrer sur une seule chose, et le cinéma offre cette possibilité de toucher à plein de domaines, tant artistiques que scientifiques. C'est probablement le métier artistique le plus complexe à maitriser. Tu as donc fait des études en cinéma ?

GDD : Oui, dès le Cégep en communications/cinéma à Saint-Laurent, puis jusqu'à la maitrise. Mais avant tout, j'ai toujours eu ce besoin de m'exprimer. Dans une autre vie, ça aurait peut-être passé par l'écriture ou la musique.

ML : Mais tu aurais manqué l'aspect collectif du cinéma. Jean-Claude Carrière disait toujours que l'écriture solitaire devrait être réservée aux livres. Il préconisait l'écriture à plusieurs pour le cinéma.

GDD : C'est ce que tu fais ?

ML : J'aurais bien aimé. Mais je n'ai jamais trouvé la bonne personne. J'ai essayé plusieurs fois. Le problème a peut-être été d'avoir fait l'essai avec d'autres cinéastes, ce qui n'est pas une bonne idée. Dans ces situations, tout le monde veut imposer son point de vue. C'est différent avec des scénaristes professionnels qui, par nature, doivent mettre leur égo de côté.

GDD : Je comprends, mais je trouve aussi que les scénaristes devraient bénéficier d'une plus grande reconnaissance dans le milieu.

ML : C'est un débat récurrent. Pour ma part, je me suis toujours rangée toujours du côté des réalisateurs, même si je comprends la frustration de certains scénaristes, qui sont des collaborateurs essentiels. Pour moi, les scénaristes écrivent l'histoire, et les réalisateurs la racontent. L'histoire est sur l'écran, pas sur la page. Il y a trois étapes d'écriture en cinéma (avec le tournage et le montage), et c'est le réalisateur qui est responsable de deux d'entre elles. Une seule fois, j'ai tenté de travailler sur le texte de quelqu'un d'autre, et ça n'a pas fonctionné entre nous. L'un des personnages était une brune un peu grassette et j'ai choisi une blonde un peu maigre. Premier choc ! C'est pourquoi les scénaristes qui connaissent bien le métier n'ont que deux choix pour éviter la frustration des changements inévitables apportés à leur texte : devenir réalisateurs ou cultiver l'humilité. Toi, tu écris tes textes ?

GDD : Oui, jusqu'à maintenant… Je pense que j'ai encore du mal à m'assumer comme scénariste. J'ai le syndrome de l'imposteur.

ML : Tu te vois comme une réalisatrice qui écrit ou une auteure qui filme ?

GDD : J'aime beaucoup l'écriture. J'ai découvert à travers le tournage d'*Une colonie* que j'étais une personne lente [rires]. J'aime prendre le temps de réfléchir à toutes les possibilités pour pouvoir faire des choix éclairés qui me convainquent. C'est pourquoi j'ai fait beaucoup de répétitions en amont du tournage. Le tournage,

c'est l'urgence permanente. Alors que l'écriture, c'est une sorte de bulle festive où tu imagines des histoires, des personnages…

ML : Après, tu sors ta calculatrice, et tu commences à voir tout ce que tu ne pourras pas faire. [rires]

GDD : Exact ! Mais j'aime aussi pouvoir développer une écriture assez précise qui prend déjà en compte des aspects de la mise en scène. Je ne sais pas comment j'écrirais en tant que scénariste pure. Tu as écrit *Sonatine* toi-même, n'est-ce pas ?

ML : J'ai écrit tous mes films. Au départ, je ne voulais pas être réalisatrice.

GDD : Ah non ? Ça me surprend, parce que je considère tellement ce film comme une œuvre de cinéma. Ça se passe dans les non-dits, dans le travail de la caméra, la présence des actrices…

ML : Je pense que ce sont les raisons pour lesquelles *Sonatine* a reçu le Lion d'argent à Venise. Le jury était composé de Michelangelo Antonioni, le maitre du non-dit, des frères Taviani et d'Ermanno Olmi. Ils étaient tous mes maitres. J'imagine qu'ils ont peut-être vu une sorte de communauté d'esprit dans mon film.

GDD : Dans la scène de fin, le métro devient un personnage à part entière. Tout participe à faire ressentir les émotions intérieures des personnages. Personnellement, j'ai eu de la difficulté en écrivant *Une colonie* parce que je voulais aller vers le non-dit, le conflit intérieur. Or, certains lecteurs du scénario ont eu de la difficulté à voir ça, parce que tous les enjeux n'étaient pas forcément écrits. Je voulais décrire un *état* d'être différent, et non une différence physique.

ML : Jean-Claude Carrière disait que l'on devrait donner des leçons de lecture de scénario. Comme lui, je pense que plus le scénario est proche d'un film, moins il est lisible. C'est l'un des problèmes auxquels nous sommes confrontés avec les évaluateurs. Ils veulent souvent que tout soit écrit, décrit, dialogué.

GDD : Justement, comment as-tu défendu un scénario comme *Sonatine* ? Tu as surement dû avoir des retours critiques…

ML : Effectivement, j'ai eu de nombreux commentaires négatifs sur le scénario. Seul Claude Jutra avait été positif. À sa sortie, le film a principalement reçu de mauvaises critiques. Il a été par la suite sélectionné et désélectionné à Venise suite au remplacement d'un programmateur par quelqu'un qui n'aimait pas le film. Téléfilm Canada a dû intervenir pour exiger le maintien du film dans la sélection. Il a finalement été programmé à la fin du festival, et tout le monde pensait que c'était un mauvais film !

GDD : Quels étaient les principaux reproches faits au film ?

ML : Le manque d'action, la structure en trois parties… jusqu'à son côté supposément « anti-syndicaliste » puisque le métro est en grève à la fin lorsqu'on retrouve les filles. Beaucoup de bêtises ont été écrites sur ce film ! Un critique a même écrit que le prix remporté à Venise signifiait que c'était le moins mauvais des films en lice. Alors que 30 ans plus tard, le film est étudié dans les Cégeps.

GDD : Penses-tu que ça avait à voir avec le fait que tu sois une femme ?

ML : Certainement, oui. Ceci dit, Gilles Baril, alors membre de l'AQCC (Association québécoise des critiques de cinéma, N.D.L.R.), m'avait transmis une sorte de monographie qui s'intitulait « Les raisons de l'échec de *Sonatine* ». Je l'avais lu avec beaucoup d'intérêt. Il faisait une analyse formelle critique du film, et il affirmait qu'il avait une structure poético-musicale et non dramatique. Bien sûr ! Ça ne prenait pas un diplôme d'études supérieures en musique pour voir que c'était une sonate, même si personne ne semblait l'avoir remarqué. Mais selon lui, une telle structure s'éloignait des schémas auxquels les spectateurs étaient habitués à l'époque, ce qui aurait expliqué en partie son échec.

GDD : Est-ce que des critiques femmes ont écrit sur ton film ?

ML : Minou Petrowski avait fait une critique positive, mais c'était après le prix à Venise. À la suite de cette consécration, la réception a été meilleure. D'ailleurs, j'ai une anecdote sympathique à ce sujet. Comme on ne m'avait pas envoyée à Venise pour accompagner le film, j'ai profité par la suite d'une visite à Rome pour demander à l'attaché culturel canadien si je pouvais rencontrer Antonioni pour le remercier. Nous avons passé un moment ensemble, à la suite duquel il m'a dit « unanimità ». Il tenait à me souligner que le prix avait été donné à l'unanimité, chose rarissime pour un jury entièrement composé d'Italiens !

GDD : C'est quand même particulier que ce film-là a été un moteur pour toi, alors que l'expérience de sa production et de sa réception a été houleuse.

ML : Le Lion d'argent a été une source de motivation. Juste après la sortie, j'étais lessivée. D'autant plus que je ne voulais pas nécessairement faire ça de ma vie. La réalisation est arrivée par accident, comme tout le reste, moi qui n'ait au départ qu'une formation musicale. Avant le prix, j'avais complètement perdu confiance. Ça avait été tellement de travail. Deux ans pour le son seulement. J'ai également ressenti longtemps le syndrome de l'imposteur. Sur *L'homme à tout faire*, mon premier long métrage, j'avais même demandé au producteur de me congédier après trois jours de tournage tellement la tâche me semblait insurmontable !

GDD : Comment t'es-tu retrouvée à faire un film dans ce cas ?

ML : À la fin des années 1970, je vivais à Los Angeles depuis plusieurs années. J'avais écrit en français un projet inspiré par un homme qui travaillait chez nous. Or, René Malo était de passage en ville. Il a lu le scénario, l'a beaucoup aimé et a passé des mois à chercher un réalisateur. Mais le projet était trop personnel. Il est donc revenu vers moi pour me dire « pourquoi ne le ferais-tu pas ? » Évidemment, si on me dit ça, je me dis « pourquoi pas, en effet ! » Je suis donc devenue réalisatrice par défaut. D'où ma surprise quand le film a été sélectionné à la Quinzaine des réalisateurs. J'ai passé tout le festival à tenter de faire dire aux programmateurs qu'ils ne l'avaient pas véritablement apprécié ! Ceci dit, j'étais quand même fière de deux scènes dans le film. Elles ont peut-être été la raison de cette sélection.

GDD : J'ai l'impression d'avoir vécu un peu la même chose avec la sélection à Sundance de mon premier court métrage, *La coupe*. En recevant le courriel, j'étais convaincue que c'était une erreur.

ML : Est-ce que c'est ça qui t'a donné l'envie et le courage d'aller vers le long ?

GDD : Oui, c'est la tape dans le dos de Sundance qui m'a aidée à avoir davantage confiance en moi. Au bac, j'avais du mal à écrire. Je ne trouvais pas ma voix. Ce film, c'était un dialogue père-fille que j'avais écrit à temps perdu sur mon lit lors de la maitrise, hors de toute pression ou objectif. C'était de l'exploration, la joie d'écrire. Et comme ça portait sur un moment précis et continu, je me suis dit naïvement « tournons-le en plans séquences ». Après 24 prises sur une journée de tournage, je me suis effondrée en larmes ! J'ai l'impression que, toutes les deux, nous avons commencé un peu de la même façon, sans réelle ambition. Mais comment vis-tu toutes ces années de lutte pour mener à terme des projets ? J'ai l'impression que le contexte actuel n'a quand même rien à voir avec ton époque.

ML : Je ne voudrais pas te décourager ! Je viens de terminer mon douzième long métrage, et j'avoue que je suis écœurée. J'ai fini le film dans le pire état de rage, de frustration et de colère de ma carrière. Pour la première fois, j'ai eu un peu de moyens, mais pas assez. Mais c'est surtout la répétition des choses qui m'a affectée. Après *Sonatine*, ça a pris beaucoup de temps avant qu'on me permette de faire un autre film, mis à part un documentaire pour l'ONF. C'est grâce au soutien de mes étudiants de Concordia en 1993 que j'ai pu me lancer dans *Deux actrices*, produit en toute indépendance, et qui a fini par avoir un beau succès public et critique. Mais cet élan a été rapidement stoppé par le film suivant, *La vie d'un héros*, qui a soulevé un scandale que je n'ai jamais compris. Pour ce film, j'ai subi de véritables attaques personnelles. On m'a traité de nazie, de révisionniste. Tout ça pour avoir traité d'un sujet peu exploré : celui des prisonniers allemands envoyés après la guerre dans des familles québécoises. Une histoire qui était en outre celle de ma propre famille. Je me suis effondrée après cette expérience. Je n'ai pas pu faire de film pendant neuf ans. Et encore une fois, j'avais été particulièrement attaquée au Québec, alors que mon film avait été bien reçu ailleurs.

GDD : Ça semble être une constante dans ta carrière. Comment l'expliques-tu ?

ML : Sincèrement, je ne le sais pas. Même récemment, mon directeur photo se demandait pourquoi je n'avais jamais eu de rétrospective malgré ma renommée. Je ne sais pas pourquoi. C'est comme si je n'existais pas dans le paysage cinématographique québécois. Et il faut dire que j'ai joué d'un nombre incroyable de malchances dans la distribution de mes films. Entre des compagnies qui ont fait faillite, la perte de l'Ex-Centris à quelques jours de la sortie de l'un de mes films, etc.

GDD : Est-ce que le fait d'être une femme a pu jouer dans le manque de soutien que tu as reçu ?







→ → → **Une colonie** de Geneviève Dulude-De Celles (2018)

ML : Certainement. Pour mon dernier film, par exemple, j'ai dû considérablement réduire mon budget et mon temps de tournage puisque les institutions ont refusé de me financer au-delà de 4 millions. Sans explication concrète. Je pense qu'il y a un réel problème avec les femmes cinéastes ici, mais je ne vois pas comment régler ça. Que penses-tu de la parité, toi ?

GDD : Je suis pour la parité. Je pense que ça prend un coup de barre comme ça, parce qu'on vit encore dans un monde où nous sommes constamment défavorisées. Et il faut forcer les choses pour qu'elles finissent par devenir naturelles. À travers les rapports de lecture d'*Une colonie*, par exemple, je me suis posé beaucoup de questions sur notre compréhension collective de la dramaturgie, qui demeure encore trop universellement ancrée dans la présence de conflits.

ML : Je suis d'accord. Il faut faire de la place à d'autres types d'écriture. Tout comme il faudrait changer la mentalité sur les plateaux.

GDD : Je n'ai pas assez d'expérience pour en parler en détail, mais j'avoue que je me suis dit à plusieurs reprises sur mon tournage que les gens réagiraient différemment avec un gars. Surtout si, comme moi, on ne veut pas jouer la carte de l'autorité. Parfois, on sent que ça résiste.

ML : J'ai eu tellement de commentaires de techniciens qui adorent les réalisateurs les plus brutaux. Comme Jean-Claude Lauzon, qui faisait chier tout le monde !

GDD : C'est possible oui, mais je pense que ça change quand même. Et je crois qu'on identifie plus clairement les enjeux de nos jours.

ML : Je suis moins optimiste que toi. J'ai bien peur que tout ce mouvement de parité ne nous fasse reculer de plusieurs années. Parce que toutes les cinéastes vont désormais être attendues au tournant, à la fois par les équipes de production et les critiques.

GDD : Certes, mais les mesures incitatives encouragent les producteurs à s'intéresser à d'autres voix quand même.

ML : Je trouve que la carrière la plus emblématique de notre lot est celle de Kathryn Bigelow, qui ne cesse d'être identifiée comme l'ex de James Cameron, et qui doit continuer de lutter pour avoir des budgets suffisants, alors qu'elle fait des films importants qui, malgré leur ancrage dans un genre supposément masculin, font preuve d'une sensibilité singulière et féminine. Pourquoi ne pourrions-nous pas être plus nombreuses à faire des films dans de multiples genres ?

GDD : J'ai hâte de voir des films commerciaux à plus gros budget réalisés par des femmes. Qu'on puisse sortir du carcan court métrage/documentaire/fiction intimiste à petit budget. Il y a certainement beaucoup de femmes cinéastes dans ces domaines-là. Mais à quand une comédie grand public réalisée par une femme ? Il y a clairement un plafond de verre. Même aujourd'hui, le Variety annonçait la sélection cannoise en nommant plusieurs noms de cinéastes masculins et « quatre femmes ». C'est tellement grossier qu'on a du mal à y croire de nos jours. Il reste du chemin à faire.

ML : Ça demeure notre réalité. C'est désespérant. Et je ne crois pas que la parité va changer quoi que ce soit. À part pour quelques-unes qui pourront se faire une petite place grâce à ça. Mais je crois que ça va se faire contre l'avis d'une majorité.

GDD : J'ai travaillé il y a quelque temps dans une réserve innue de la Côte Nord, et l'un des cinéastes de là-bas a bénéficié d'une bourse de Canal D pour encourager le cinéma autochtone. Il a fini par faire un documentaire qui vient de remporter le Prix Iris du meilleur documentaire (*Innu Nikamu : chanter la résistance* de Kevin Bacon Hervieux, N.D.L.R.). Sans cette aide, il n'aurait jamais appliqué aux fonds nécessaires. C'est un exemple parmi d'autres de l'utilité des mesures actuelles. Ça a quand même un impact.

ML : Je suis d'accord avec toi, mais j'ai vraiment peur du *backlash*. Beaucoup de cinéastes intéressants comme Maxime Giroux sont actuellement mis de côté pour faire de la place aux femmes. C'est correct, mais ça demeure des mesures tampons qui génèrent de la frustration. L'idéal serait d'aller chercher plus d'argent pour tout le monde, mais ni la SODEC ni Téléfilm Canada ne sont capables de le faire. Or, il y a tellement de diplômés de Cégep et d'université qui sortent chaque année ! Pourquoi former tant de gens s'il n'y a pas de débouchés ? La plupart ne parviennent pas à percer avant 40 ans… Le vrai problème demeure le sous-financement de la culture et l'accumulation de mesures palliatives. Comme ce concept de microbudget, qui peut aider de très jeunes cinéastes, mais qui n'est pas conçu pour encourager la pérennité des carrières. Je prépare d'ailleurs un livre intitulé « Autopsie d'un naufrage » à propos de mon dernier film. Je veux faire un état des lieux de notre situation en incorporant de nombreux entretiens. Une enquête qui touche à la production, la distribution et l'exploitation actuelle des films. Je trouve désolant que notre système fonctionne encore comme s'il s'agissait d'une industrie privée, alors que nous sommes conscients que tous les films sont financés au public et n'ont à peu près aucune chance de rentabilité.

GDD : Comme je suis également impliquée en production à travers Colonelle Films, je suis consciente de la précarité du milieu. Le matin où nous avons reçu le feu vert pour *Une colonie*, mes collègues et moi pensions à des options hors du cinéma pour réussir à survivre. Et le film lui-même a pu se faire grâce à du cumul de tâches à tous les niveaux. Et nous avons été très impliquées dans la distribution aussi. Évidemment, il est difficile de se plaindre lorsqu'on fait partie des rares élues. Ce qui explique le manque de contestation. Malgré tout, des œuvres formidables sont produites chaque année.

ML : Tout à fait, mais ce serait merveilleux que ce ne soit pas si inutilement difficile !



© Lou Scamble

Rencontre avec Marcel Jean

PROPOS RECUEILLIS PAR BRUNO DEQUEN

Regard sur la distribution et l'exploitation du cinéma québécois et d'art et essai.

Directeur général de la Cinémathèque québécoise, auteur du *Dictionnaire des films québécois*, Marcel Jean est un observateur et un acteur clé de notre cinématographie depuis des années. En donnant à la Cinémathèque un mandat de diffuseur de films en primeur depuis la fermeture de l'Ex-Centris, il a pu observer comme historien et exploitant les changements récents dans le domaine de la distribution.

Il y a actuellement une tension palpable autour des changements liés à la distribution/diffusion des films. Le positionnement des organismes face à Netflix en est l'exemple le plus évident, puisque les distributeurs indépendants et l'Association des cinémas parallèles sont farouchement contre le géant américain. Comment perçois-tu la situation actuelle ? Vois-tu de nouveaux modèles émerger ?

Il s'agit d'une vague de fond selon moi. Tout le monde ramène le débat à Netflix, mais ce dernier demeure un épiphénomène. Dans un an et demi, la situation sera radicalement différente. Nous sommes face à une transformation de toute la diffusion, qui est liée tant à l'évolution technologique qu'à la mondialisation.

L'insatisfaction envers Netflix n'est pas bien nommée. Il s'agit avant tout de la faillite du gouvernement fédéral à règlementer non seulement Netflix, mais tout ce qui va venir par la suite. À cause de cela, le géant numérique est devenu l'ennemi à abattre, alors qu'on ne pourra pas en venir à bout. Netflix et ses équivalents sont là pour rester. Ceci dit, la plateforme demeure avant tout du commerce de détail à la Walmart. Si elle finit éventuellement par tomber, ça se fera dans le cadre d'une mutation du marché, et non par boycott. De plus, que peut-on dire de Netflix pour l'instant ? Il s'agit d'un nouveau modèle de diffusion qui a causé la fermeture des clubs vidéo. Pas des cinémas.

Or, depuis plusieurs mois, Netflix est également devenu producteur de contenu pour les séries et, depuis peu, pour le cinéma. Évidemment, cette évolution est motivée par le repositionnement des majors, qui vont peu à peu annuler ou renégocier leurs ententes de diffusion avec ce géant qui n'est pour elles qu'un intermédiaire. D'où l'émergence de ces méga majors à la Disney/Marvel/Pixar/Fox qui vont sous peu proposer leurs propres plateformes. Amazon, Warner, Apple et autres vont tous entrer dans la danse, si ce n'est déjà fait. D'ici deux ans, on aura au moins cinq Netflix. Et on ne pourra ni l'éviter, ni s'isoler. D'où l'importance cruciale, et l'échec alarmant, des efforts de législation du gouvernement face à ces géants. Et d'où l'absurdité de la situation actuelle concernant la taxation, puisqu'elle permet à ces compagnies de bénéficier de notre marché sans contrainte tout en mettant des bâtons dans les roues de concurrents locaux qui, eux, doivent se plier aux exigences de taxation canadiennes. De ce point vue, je rejoins tout le monde : on s'en va dans le mur. Mais c'est moins la faute à Netflix qu'au gouvernement.

Mais cette incapacité à légiférer ne date pas d'hier. Après tout, la distribution traditionnelle a toujours dû faire face à la présence massive de distributeurs américains qui, dans la plupart des cas, utilisent des compagnies canadiennes pour faire de la sous-traitance ou gèrent tout simplement les droits nord-américains. En fait, le Canada n'a jamais été réellement indépendant en termes de distribution cinématographique.

Ce qui explique entre autres la situation absurde du *John F. Donovan* de Xavier Dolan, qui n'est toujours pas distribué ici faute d'avoir pu trouver un distributeur américain. Effectivement, le problème n'est pas récent. D'ailleurs, d'autres pays ont réussi à obtenir des ententes viables avec Netflix, contrairement à nous.

Ajoutons à cela le fait que les distributeurs et exploitants traditionnels s'accrochent encore à un modèle fondé sur les fenêtres de diffusion, qui se sont raccourcies et complexifiées avec le temps. Or, il y a beaucoup de pression de nos jours pour ne plus tenir compte de la séquence de diffusion, ou tout au moins superposer les plateformes de diffusion, à l'image du *day-and-date* (sortie simultanée en salle et en ligne, N.D.L.R.). C'est évidemment un changement de paradigme complet.

De mon point de vue, par rapport à un cinéma de niche, cette situation n'est pas aussi sombre qu'on veut bien le voir. Prenons l'exemple du documentaire. Si un projet est diffusé en amont à Radio-Canada, par exemple, ce dernier va bénéficier d'une







↑ **Ca$h Nexu$** de François Delisle (2019) → **Impetus** de Jennifer Alleyn (2019) → **Taxi Driver** de Martin Scorsese (1976)

promotion médiatique qu'aucun distributeur n'a les moyens de payer. Les artisans du film vont passer à toutes les émissions, sur toutes les plateformes du diffuseur. C'en est d'ailleurs presque caricatural. On a l'impression parfois que les artistes s'installent dans les studios de Radio-Canada pour l'émission radio du matin, et n'en sortent qu'en fin de journée, après que tous les animateurs leur ont parlé. Or, la force de cette machine promotionnelle augmente le désir de voir le film en question. À la Cinémathèque, on a remarqué que les films présentés à la télévision avant ou en même temps que la sortie salle sont presque systématiquement plus populaires que d'autres films indépendants. Ce fut le cas de *Parfaites*, de *DPJ*, de *Expo 67 Mission impossible* etc. Le cas le plus manifeste a été *Roma*, qui a fait salle comble à la Cinémathèque et au Cinéma Moderne pendant des semaines. Et si j'avais pu sortir *The Other Side of the Wind* d'Orson Welles, je suis certain que ça aurait très bien marché aussi.

Non seulement peut-on remarquer que la plupart des spectateurs qui continuent d'aller en salle le font pour vivre l'expérience du grand écran, mais il ne faut pas oublier aussi que tout le monde n'est pas nécessairement abonné à Netflix. Il faut cesser de faire des équations simples. Le bassin de spectateurs potentiels en salle au Québec, ce n'est pas huit millions de personnes. C'est une poignée de spectateurs fidèles, qui sont souvent un peu plus âgés, mais pas seulement. C'était quand même impressionnant de voir que nous avons fait salle comble récemment en présentant coup sur coup *Taxi Driver* et *My Own Private Idaho* devant un public qui avait majoritairement moins de 25 ans. Deux films disponibles partout, mais que de nombreux spectateurs veulent encore voir sur grand écran.

Mais on évoque ici des films déjà reconnus ou cultes. Cet engouement est rarement applicable aux films contemporains.

Tout à fait. Et la difficulté qu'éprouvent depuis de nombreuses années les films étrangers et français à percer au Québec est bien réelle. Mais il y a de nombreuses variables, autres que Netflix ou le petit écran, pour expliquer cette baisse générale des entrées. Après tout, ces films ne sont pas les plus visionnés sur les plateformes. En ce qui concerne le Québec, tout a changé à partir du moment où le TIFF a pris l'ascendant sur le Festival des films du monde. Sous la gouverne d'Unifrance, les vedettes françaises se sont mises à aller à Toronto plutôt qu'à Montréal. À l'époque où j'étais critique pour le Devoir, toutes les vedettes françaises venaient régulièrement et étaient bien connues du grand public. En cinq ans, j'avais rencontré trois fois Thierry Lhermitte !

Afin de poursuivre sur les changements liés aux modèles de distribution, j'aimerais évoquer nos expériences avec le Centre d'art et d'essai de la Cinémathèque, qui a été créé pour pallier la disparition de la salle Parallèle de l'Ex-Centris, maison montréalaise des films indépendants et des documentaires québécois. Au début, nous avons programmé de façon traditionnelle, à raison de trois séances par jour pour un même film. Nous nous sommes aperçus rapidement que 90 % des spectateurs assistaient à l'une de ces séances, au détriment des deux autres. Avec l'arrivée du Cinéma Moderne et de son modèle de

programmation davantage évènementiel, nous avons décidé d'aller dans cette même direction « anarchique », pour reprendre les mots de Mathieu Li-Goyette dans Panorama Cinéma. Depuis, notre taux d'occupation est bien meilleur, à l'image de la sortie de *La fin des terres* de Loïc Darses cet hiver.

Dans le cas de ce film, ou d'*Impetus* de Jennifer Alleyn, l'implication des cinéastes et leur présence ont également joué un rôle.
La médiation culturelle est effectivement devenue primordiale. Prenons l'exemple de *Ca$h Nexu$*, qui est peut-être le film le plus exigeant de François Delisle, par sa longueur et la dureté du milieu qu'il représente. Le film n'a pas été un succès, mais on pouvait voir une nette augmentation du nombre de spectateurs aux séances pour lesquelles il était présent. De nos jours, on ne peut plus diffuser sans faire ce travail d'accompagnement, en particulier pour le cinéma québécois d'auteur.

Ça met clairement de plus en plus de pression sur les créateurs, qui doivent désormais assurer pleinement le « service après-vente » de leurs œuvres. Or, combien de temps cela pourra-t-il durer ? Plusieurs font preuve d'une grande motivation en cette période de transition, mais il faudra bien que tout ce travail soit convenablement rémunéré. Sinon, on risque de frapper un mur très bientôt.
Il faudra effectivement que ce nouvel aspect de leur travail soit mieux considéré. Il y a du financement pour soutenir la distribution, et il va falloir réévaluer la répartition des montants et déterminer clairement qui paye les artistes pour leur travail de promotion et d'accompagnement. Si les cinéastes s'unissent pour défendre cette cause, ils auront de bonnes chances de réussir à convaincre les organismes subventionneurs, d'autant plus que les grandes campagnes publicitaires ou l'utilisation des réseaux sociaux sont moins efficaces qu'il y a quelques années.

Le modèle de distribution que tu mentionnes est également très spécifique, puisqu'il s'agit majoritairement de petits films d'auteur présentés dans des salles à faible capacité comme celle de la Cinémathèque (85 places) et le Cinéma Moderne (55 places). Comment appliquer tes propos au Cinéma du Parc ou au Cinéma du Musée par exemple ?
Je crois en effet que les petites salles représentent l'avenir de la diffusion du cinéma d'auteur ou international. Les grandes salles sont liées à la « blockbustérisation » du cinéma. Aucune salle n'est trop grande un samedi soir suivant la sortie de *Star Wars*. Mais aucune salle n'est trop petite le lundi après-midi… En ce qui concerne notre créneau de cinéma d'art et d'essai, les paramètres sont différents. Le samedi après-midi fonctionne mieux que le samedi soir, par exemple. Peut-être parce qu'une partie de notre public préfère sortir souper ou faire une autre sortie culturelle que le cinéma, les soirs de fin de semaine.

Outre ces différences liées aux habitudes de consommation des spectateurs, il faut également souligner que le Cinéma Moderne et le Centre d'art et d'essai de la Cinémathèque ne survivent pas exclusivement grâce aux recettes de billetterie. La salle du Moderne est louée pour de la postproduction en journée et votre salle fait partie de la Cinémathèque qui est ouverte en tout temps.

Bien sûr. Dans notre cas, l'ouverture de la salle ne nous coute qu'un projectionniste, puisque les autres employés sont là de toute façon. Nos frais fixes sont assez faibles. Il serait beaucoup plus difficile de lancer une nouvelle petite salle à fonction unique ailleurs à Montréal.

Nous avons beaucoup discuté de la salle, mais que penses-tu des autres fenêtres de diffusion actuelles, notamment pour le cinéma québécois? Je me rappelle qu'il était assez facile de rattraper un film grâce aux clubs vidéo. De nos jours, une fois la courte carrière en salles terminée, quelles sont les options?

Je me suis justement abonné récemment à l'extra de tou.tv pour explorer l'offre. Il y a quelques films disponibles, mais il devrait y en avoir beaucoup plus. Quel est l'obstacle? Je ne le sais pas. Une autre chose que j'ai pu constater, c'est que la plupart des spectateurs sont peu enclins à aller vers la VSD (vidéo sur demande). Nous sommes définitivement à l'époque des abonnements, ce que Netflix a bien compris. Il y aurait donc un espace pour concevoir une sorte de *hub* québécois intéressant, mais la concurrence locale entre Quebecor/Vidéotron, Bell et Radio-Canada ne risque pas de permettre une unification, ce qui est profondément contreproductif. Du côté de la distribution, l'hégémonie de Seville/EOne déséquilibre totalement l'écosystème. Même si j'apprécie le travail de cette compagnie, qui collabore régulièrement avec la Cinémathèque, il est certain qu'elle prend plus de place que tous les autres distributeurs québécois réunis.

J'aimerais par contre souligner les efforts qui sont faits par rapport à l'accessibilité au patrimoine du cinéma québécois. Éléphant a fait un travail colossal depuis plusieurs années. Mon plus grand souhait serait que leur catalogue soit disponible pour les milieux éducatifs. Nous voulons former le jeune public au cinéma québécois.

La Cinémathèque a tout un travail à faire sur cet aspect, en dehors de la conservation et des projections. Nous avons amorcé un plan de numérisation permettant de rendre accessibles courts métrages et documentaires notamment pour des diffusions en festival, dans d'autres organismes ou sur des plateformes. Nous sommes en train de travailler sur des œuvres féministes des années 1970-80 par exemple. On espère que la plus grande accessibilité de nombreuses œuvres permettra, entre autres, de réévaluer l'histoire du cinéma québécois. C'est pourquoi nous collaborons également avec des wikipédistes afin de produire des articles sur des cinéastes et des films.



↑ **Brotherhood** de Meryam Joobeur (2018)

Du baseball à l'étrangeté

Les nouvelles voix du court métrage québécois

PAR ÉMILIE POIRIER

Incubateur important du court métrage mondial, le Québec regroupe des talents fort éclectiques qui savent faire beaucoup avec peu.

Le 11 juillet 2018, *Lunar-Orbit Rendezvous* de Mélanie Charbonneau est sélectionné en compétition internationale Pardi di domani au Festival de Locarno. Le 17 septembre 2018, *Brotherhood* de Meryam Joobeur remporte le prix du meilleur court métrage canadien au Toronto International Film Festival. Le 13 décembre 2018, le film est sélectionné au Festival de Sundance. Le 22 janvier 2019, *Fauve* de Jeremy Comte et *Marguerite* de Marianne Farley sont tous deux finalistes dans la catégorie courts métrages de fiction à la 91e édition du gala des Oscars. Le 16 février 2019, Sandrine Brodeur-Desrosiers remporte le prestigieux Ours de cristal à la Berlinale dans la section Génération KPlus. Ces évènements rappellent que le court métrage québécois de fiction est bien vivant et qu'il s'illustre à travers le monde, même si le public d'ici le consomme peu. En analysant les productions des cinq dernières années, force est de constater que le Québec est un important incubateur du court métrage mondial, regroupant des talents forts éclectiques qui savent faire beaucoup avec peu de moyens. Plus de 250 courts métrages de fiction[1] sont produits de façon indépendante ou financés par les fonds publics chaque année dans la Belle province. Ce nombre n'inclut pas les films d'animation, les documentaires, les films expérimentaux et les films étudiants. Pour les fins de cet article, seules les œuvres de fiction seront discutées pour mieux cerner le milieu québécois et la manière dont le Québec est perçu à l'international. Certaines tendances fortes[2] sont facilement observables lorsque sont mises côte à côte les productions des cinq dernières années en court métrage québécois de fiction. Trois semblent évidentes soit *l'école du batte de baseball*, *la comédie critique* et *l'inquiétante étrangeté*.







→ **Chelem** de Charles Grenier → **Mutants** de Alexandre Dostie → **Mon Boy** de Sarah Pellerin

L'ÉCOLE DU BATTE DE BASEBALL

La première tendance est bien installée, depuis plus longtemps que les cinq dernières années, et elle n'est pas près de s'estomper. Je la nomme affectueusement : *l'école du batte de baseball* faisant écho à l'*École de la tchén'ssâ* en littérature québécoise contemporaine, telle que définie par Benoît Melançon : « *de jeunes écrivains contemporains caractérisés par une présence forte de la forêt, la représentation de la masculinité, le refus de l'idéalisation et une langue marquée par l'oralité*[3] ». Du côté du court métrage, cela s'illustre par un cinéma qui ne s'excuse pas d'être ce qu'il est. Il est en « beau tabarnak », jeune, sans gants blancs, nouvellement punk, cru et décalé, et il nous présente des réalités délocalisées des grands centres ou éloignées des classes sociales bourgeoises. Le nom s'inspire de deux créateurs qui, sans le savoir, s'inscrivent dans une recherche similaire, soit Alexandre Dostie avec *Mutants* et Charles Grenier avec *Chelem* (ou même avec *Slurpee*). Deux courts métrages illustrant des situations qui semblent *a priori* banales à propos d'une jeunesse isolée en région sur fond de baseball et de langage enjolivé de régionalismes et de jurons. Les courts métrages d'Ara Ball (*L'Ouragan Fuck You Tabarnak*, *Vie d'ruelles*, *Le pédophile*) de Renaud Lessard (*Pisser dehors*, *Florida-Montréal*) s'inscrivent aussi dans cette mouvance, car ils présentent des sujets crus et tabous d'une façon directe. Une certaine vérité presque documentaire s'en dégage, révélant un monde ouvrier renouvelé. La forme est résolument punk, efficace, rythmée et la photo granuleuse afin de s'inscrire en marge du cinéma léché et publicitaire. Le franc-parler, les jurons et le franglais sont fortement employés et le régionalisme est remis au goût du jour afin d'être célébré. La latence formelle et/ou scénaristique est aussi une composante majeure de cette mouvance. Ce sentiment d'attente permanente qui peut exister dans la vie en région est exprimé grâce à des plans dénués d'artifices, sur la lenteur de la vie, sur les personnages et sur les espaces qu'ils fréquentent, souvent déprimants. Cette latence est très présente dans le cinéma de Jean-Marc E. Roy et Philippe-David Gagné qui est teinté de leur attachement au Saguenay-Lac-Saint-Jean. Leurs films illustrent ces réalités régionales sans les glorifier, mais sans toutefois les juger ou les rendre dérisoires. Le langage coloré est en quelque sorte une caractéristique incontournable, voire intrinsèque de leur cinéma, ce qui est aussi un élément constituant chez tous les autres cinéastes mentionnés plus tôt. Les villes de banlieue sont aussi représentées dans *l'école du batte de baseball* comme des personnages en soutien à l'histoire. On ne nomme pas leur présence, mais elles sont toujours là et nécessaires à la mise en espace de l'action. La banlieue est remarquablement mise en scène dans les films de Patrice Laliberté (*Le cycle des moteurs* ou *Viaduc*) qui présentent des vignettes de la vie des gens de la périphérie, leurs attentes, leurs déceptions, leur condition. Leurs deuils sont en sourdine par rapport à l'importance que peut prendre la routine dans la vie régionale. Cette tendance à vouloir montrer le quotidien ouvrier ou de la classe moyenne de façon crue et sans détour n'est certainement pas une nouveauté dans le

cinéma québécois, mais l'arrivée d'une nouvelle vague de jeunes créateurs ayant vécu les années 1980 et 1990 réactualise la définition du punk et des normes établies à détruire. *L'école du batte de baseball* trouve déjà des prolongements hors du court métrage avec le premier long de Renaud Lessard et Jonathan Beaulieu-Cyr (*Mad Dog Labine*) qui est filmé dans le Pontiac, avec une photographie très réaliste, des non-acteurs au langage coloré et une caméra à l'épaule en plein centre de l'action.

LA COMÉDIE CRITIQUE

Une autre tendance forte décelée chez les cinéastes québécois de fiction est celle de *la comédie critique*. Dans ces films, l'esthétique et la forme sont aussi importantes et développées que l'écriture est fine, drôle et brillante. Nous sommes loin de la *sitcom* américaine ou du film consensuel créé pour le grand public. Ces cinéastes s'inspirent souvent du malaise, de la répétition et savent manier l'esthétique du punch. Ce sont des films extrêmement rythmés, qui gardent le spectateur en haleine tout en le faisant se questionner sur des problématiques comme l'âgisme, le sexisme, la différence, la masculinité toxique et le racisme. La forme y est travaillée, découpée, intelligente. Le langage québécois, les jurons et les régionalismes y sont aussi à l'honneur. Pensons entre autres à *Toutes des connes* de François Jaros qui nous présente un jeune homme dans la vingtaine en peine d'amour. Une infinité de plans se succèdent à une vitesse folle pour illustrer le comique et le pathétisme de la situation ainsi que les actions que l'on peut accomplir pendant une rupture difficile. Dans *Mon Boy*, Sarah Pellerin s'attaque, quant à elle, à la masculinité toxique en illustrant un enterrement de vie de garçon peu glorieux vu par les yeux du jeune frère du futur marié, qui ne semble pas souscrire à de telles traditions. Le personnage principal ne parle que très peu, laissant au spectateur le soin de juger les comportements des gens qui l'entourent. On retrouve des échos à cette critique sans jugement de la masculinité dans *Drame de fin de soirée* de Patrice Laliberté qui, à la faveur d'un plan séquence haut en couleur, illustre une chicane entre un homme et une femme de la banlieue montréalaise à la sortie d'un bar. Avec *Ruby pleine de marde*, Jean-Guillaume Bastien présente, pour sa part, une comédie déjantée qui utilise aussi un montage rythmé. On y suit Denis, un homme homosexuel qui se rend avec son ami à un souper de Noël dans une famille pratiquante catholique qui ignore tout de leur relation amoureuse. Le mécanisme comique prend tout son sens grâce au duel psychologique que vit Denis avec Ruby, la jeune nièce de son copain, qui possède toutes les caractéristiques de l'enfant roi et de la princesse que l'on aime détester. Le cinéma de Marie-Hélène Viens et Philippe Lupien entre aussi dans cette catégorie. Les cinéastes nous plongent de façon simple, efficace dans le ridicule de certaines situations familiales qui semblent universelles avec *Bernard le Grand*, *Amen* et *Nous sommes le Freak Show*. On y voit un monde comique et incongru, mais qui nous ramène souvent à une situation familiale très simple que chacun peut







↑ **L'appétit des garçons** de Raphaël Massicotte → **La peau sauvage** de Ariane Louis-Seize → **Ruby pleine de marde** de Jean-Guillaume Bastien

avoir vécue à sa façon. En apparence, le film possède une belle direction artistique et semble bon enfant, mais à deux reprises, Viens et Lupien ponctuent leur récit par une action viscérale et cathartique : un beau grand doigt d'honneur. Ce processus comique absurde est également utilisé par le duo de cinéastes composé de Gabrielle Tougas-Fréchette et Ian Lagarde dans le film *Grimaces*. Celui-ci prend comme point de départ la croyance populaire voulant que si quelqu'un fait une grimace, son visage restera figé dans cette expression pour toute la vie. Tougas-Fréchette et Lagarde ont imaginé un monde composé d'adultes qui garderaient un visage grimaçant, à moins d'avoir recours à la chirurgie esthétique pour revenir au visage original. Avec un film en apparence humoristique, les cinéastes nous font réfléchir sur nos idées préconçues par rapport à l'esthétisme et ce que l'on nous fait croire en grandissant. *La comédie critique* prend donc toute son importance dans la façon de traiter de sujets différents, lourds et actuels, tout en exploitant le comique et la durée que permet le court métrage.

L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ

La troisième mouvance est celle de *l'inquiétante étrangeté*. Dans ce cinéma s'installe une ambiance inquiétante, autant dans la forme que le fond. La respiration entre les sons, les dialogues, les plans et l'espace est ici très importante. Les cinéastes s'amusent à déconstruire la forme, à épouser une direction artistique marquée, chacun des plans étant calculé au millimètre près. Cette inquiétante étrangeté est notamment présente dans le cinéma d'Ariane Louis-Seize avec *La peau sauvage* et de Charles Grenier avec *Le ver*, qui sont deux films inspirés de nouvelles qui nous amènent dans des univers où une nature étrange envahit l'humain. On peut aussi penser à *Oh What a Wonderful Feeling* de François Jaros qui prend forme en pleine nuit à une halte routière de camionneurs. Ici, seules les actions posées par une femme sous les lumières des lampadaires sont perceptibles, car mises en valeur par une magnifique direction photo. Une tension inexplicable prend corps, on sent que la narration dépasse le cadre qui nous est proposé. Dans le même style d'ambiance, on retrouve également le film choral *Tout simplement* de Raphaël Ouellet qui présente la vie de quatre personnages à la personnalité décrite de façon plutôt minimaliste et énigmatique. Aucun indice sur leur passé, présent ou futur n'est offert au public. Le spectateur devient témoin de ces destins qui s'entrecroisent et de ces vies qui s'entrechoquent. La photographie, sombre et vaporeuse, nous laisse construire notre propre histoire. Avec *Turn off before living* et *La couleur de tes lèvres*, le cinéma d'Annick Blanc s'inscrit, lui aussi, dans cette tendance, nous plongeant dans des univers sensoriels et étranges sans toutefois tomber dans l'irréel. Dans les deux cas, un grand vide se creuse malgré le bruit, les grandes mascarades et la fin du monde imminente. Dans cette inquiétante étrangeté, la forme est souvent très travaillée et truffée d'expérimentations. Que ce soit seul (*Notre famille*) ou en coréalisation avec Raphaël J. Dostie (*Un royaume déménage*, *MOLK*), Terence Chotard utilise de longs plans mystérieux portés par une direction artistique maitrisée pour créer des ambiances feutrées et troublantes. Cette inquiétante étrangeté est résolument

contemporaine, mais elle ne semble pas vouloir se camper dans une époque précise. Elle veut sortir du cadre – qui, lui, est bien réfléchi et découpé – pour prendre de l'expansion et laisser le spectateur voir et comprendre ce qu'il veut bien vivre.

Cette amorce ne sert qu'à faire découvrir des créateurs émergents à travers trois des mouvances prédominantes que sont *l'école du batte de baseball*, *la comédie critique* et *l'inquiétante étrangeté*. Il est certain que le court métrage contemporain au Québec est pluriel et ne peut se réduire à ces grandes lignes. Par exemple, plusieurs créateurs se penchent de plus en plus sur la représentation de la diversité des identités sexuelles et sociales, ainsi que sur celle des minorités, sans toutefois explorer les mêmes codes formels. Mentionnons, Raphaël Massicotte qui utilise et joue avec la forme de la pornographie homosexuelle (*L'appétit des garçons*) pour illustrer les clichés sur la représentation identitaire des hommes gais dans leur propre cercle d'appartenance, et Marc-Antoine Lemire qui, avec *Pre Drink*, nous confronte à ce qui est tout d'abord perçu comme de l'amitié entre un homme homosexuel et une femme trans pour nous amener vers un désir qui se transforme en sexualité. Pensons aussi à *Star* d'Emilie Mannering qui met en scène deux frères évoluant dans un quartier populaire de Montréal alors que leur relation oscille entre la complicité et l'intimidation. Bref, un cinéma vérité qui porte à l'écran certains questionnements identitaires de ces jeunes ainsi que leur (re)définition de l'amitié. Plus récemment, la cinéaste a poursuivi cette recherche sur la jeunesse et la condition des minorités en proposant *Mahalia Melts in the Rain*, coréalisé avec Carmine Pierre-Dufour. Mahalia, une petite fille noire, vit son premier « défrisage » de cheveux afin d'acquérir une certaine confiance en elle face aux autres filles fréquentant son cours de ballet. Dans le climat sociopolitique où nous vivons, il n'est pas étonnant de voir les créateurs exposer dans leurs films leurs revendications, leurs valeurs ou certaines représentations de leur quotidien afin d'offrir un point de vue différent sur plusieurs enjeux contemporains. Avec la popularité grandissante des *Identity Politics*[4] hors des cercles universitaires, la prochaine tendance dans le court métrage québécois sera de toute évidence liée aux politiques identitaires et à l'émergence des voix minoritaires dans le cinéma d'ici.

1. Estimation basée sur les soumissions reçues aux Rendez-vous Québec Cinéma pour les éditions 2018 et 2019.
2. Elles peuvent aussi s'appliquer aux longs métrages de fiction.
3. MELANÇON, Benoit (2012). *Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101*, [En ligne], oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/. Consulté le 22 avril 2019
4. HEYES, Cressida (2018), *Identity Politics*, The Stanford Encyclopedia of Philosophy, [En ligne], plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/identity-politics/>. Consulté le 28 mai 2019

Un air de famille

PAR ANTOINE ACHARD



↑ **Genèse** de Philippe Lesage (2019)

Récits d'apprentissage d'une jeunesse québécoise saisie dans les tourments du passage à l'âge adulte.

Depuis un an ou deux, un certain nombre de nos réalisateurs et réalisatrices ont fait d'eux des Truffaut de ce monde et se sont lancés dans leurs *400 coups*. Adolescence ou adulescence : de *Genèse* aux *Faux tatouages* en passant par *Une colonie* ou *Chien de garde*, la jeunesse est un sujet à la mode dans le cinéma québécois. Cela pourrait relever du hasard si ce n'était d'un air de famille manifeste qui donne envie d'y voir une tendance.

RÉCITS D'APPRENTISSAGE POUR LES ENFANTS DU MILLÉNAIRE

Force est d'admettre que, dans ces films, la langue des jeunes discutant devant les casiers de leur école secondaire, lors des sorties dans les bars et dans les camps d'été est retranscrite de la manière la plus fidèle possible : les expressions « genre », « comme » et « t'sais » sont ici légion. Un soin particulier est apporté à recréer le langage des enfants du millénaire. Et comment, en fait, ne pas noter en général dans cette mouvance un souci de réalisme ? Réalisme dans la manière dont parlent les jeunes, dans leur psychologie, leur habillement – l'adolescence est une affaire sérieuse, qui laisse peu de place à l'humour ou à un imaginaire débridé. Peut-être est-ce là la première chose qui rassemble ici les cinéastes : un désir de mettre en scène des *récits d'apprentissage* et d'en garder les codes essentiels, mais jouer sur l'aspect jubilatoire qu'on leur attribue généralement chez nos voisins du Sud.

Prenons la question des goûts à l'adolescence, par exemple. Quand Mag ose avouer à Théo son amour pour Beyonce dans *Les faux tatouages*, il y a dans sa confession l'énergie déterminée de celle qui se doute qu'elle commet un faux pas esthétique auprès de son interlocuteur, mais qui elle ne peut pas non plus taire ses préférences parce que ce serait cacher à l'autre quelque chose de soi-même. La jeunesse, soulignent très justement ces films, est le moment où surgit chez l'individu la nécessité de prendre position vis-à-vis d'éléments de la culture populaire. Si dans les récits d'apprentissage à l'américaine, la jeunesse et la culture populaire ont toujours fait bon ménage, ici le goût pour les éléments qui la constituent n'est pas seulement le vecteur d'un âge marqué par la révolte ou la joie de vivre : ce sont aussi des éléments à partir desquels chacun médite sa relation avec les autres, constate les décalages ou voit une occasion de faire corps. N'est-ce pas autour d'une discussion nocturne sur leur amour mutuel des *Smiths* et des personnages de J.D. Salinger que deux des protagonistes masculins de *Genèse* se lient d'amitié ? Dans *Une colonie*, Mylia ne regarde-t-elle pas un peu honteusement sa famille danser sur Joy







↑ **Les faux tatouages** de Pascal Plante (2017) → **Une colonie** de Geneviève Dulude-De Celles (2018) → **Chien de garde** de Sophie Dupuis (2018)

Division en déclarant « je suis trop vieille » ? Comme nous le montrent bien ces films, l'appartenance au monde moderne est une affaire qui consiste en l'amour ou dans le rejet de Beyonce, Morrissey ou Joy Division.

Tant qu'à verser dans les préoccupations esthétiques des millénaires, autant y aller avec l'un des sentiments les plus en vogue des années 2000 : le malaise. L'embarras est un sentiment des plus populaire dans les récits d'apprentissage. Il est tout aussi populaire de contrebalancer cet embarras par le rire. Mais ici, pas question de diluer le malaise avec l'humour – en grande partie parce que cet embarras n'est pas seulement social, mais tactile. Lorsque Vincent s'approche dangereusement de la copine de son frère dans *Chien de garde*, c'est un moment tendu, inquiétant. Et quand il commence à lui toucher les cheveux, ce qui inquiète devient malaise. Celui-ci est ici lié au corps davantage qu'à la déconfiture d'une interaction sociale – ou plutôt, l'embarras social s'ajoute à l'idée de l'embarras du corps. Pensons à ce moment très sensualiste dans *Une colonie*, où Mylia se fait embrasser contre son gré. C'est à travers le corps que la caméra vient nous poser la question du consentement, parce qu'elle rend sensible le malaise d'une main intruse sur la cuisse et d'une bouche étrangère contre la sienne.

L'ESPACE D'UN TEMPS

« Au pays de Québec, rien ne doit mourir et rien ne doit changer » disaient les voix à Maria Chapdelaine avant qu'elle ne choisisse de clore son adolescence pour devenir adulte. Le mot d'ordre avancé par les films qui nous intéressent ici est plutôt : « tout doit mourir, tout doit changer ». L'adolescence (ou l'adulescence – mais qu'importe, puisque cela semble être le lot de la jeunesse en général) est associée à une condamnation à voir disparaitre, se transformer ou s'effriter le lien social. Le déménagement ou l'éloignement (*Une colonie*, *Les faux tatouages*, *Genèse*) met un terme de manière irrémédiable aux amitiés profondes ou aux amours non planifiés. Sinon, c'est le bannissement social, l'exil ou le renvoi de l'école (*Chien de garde* et *Genèse*, encore). Toujours, quelque part, cette idée de déplacement, cette idée d'un espace (l'école, le nid familial, la ville) qui ne peut plus être investi simultanément par l'un ou l'une des protagonistes. L'espace devient ici la métaphore de l'adolescence qu'on ne peut perpétuellement habiter et que l'on doit quitter à contrecœur.

Paradoxalement, si dans les films pour ados américains, les lieux sont généralement exploités comme espaces où la socialité adolescente se poursuit, voire s'impose (le centre d'achat comme endroit de sociabilité ou la maison familiale comme espace de débauche d'un soir), ici ce sont les lieux qui assujettissent les personnages. On *arrive* dans des lieux avec des codes de sociabilité déjà établis plutôt que de dicter leur usage. L'école est nécessairement un lieu de souffrance – il faut se plier ou se révolter face aux codes sociaux. Même chose pour la fête qui apparait dans chacun de ces films et qui génère l'expérience d'une certaine solitude reflétant une non-appartenance. Théo assiste seul à un spectacle le jour de sa fête, Mylia se heurte seule à sa première expérience d'intoxication, Guillaume marche seul lors une soirée en traversant la foule de ses amis enlacés. Et quand vient le moment de la communion au milieu des festivités, ce n'est jamais avec le

groupe ; on assiste là encore à l'expérience d'une solitude partagée, d'un moment intime coupé du monde. Mylia dans *Une colonie* voit dans la soudaine apparition de Jimmy à la fête d'Halloween un signe de délivrance par rapport au groupe auquel elle ne veut plus appartenir, et dont elle ne veut plus supporter les codes.

PRIS (PAR UNE BOULE) À LA GORGE

Peut-être que cette image d'adolescents isolés *dans* la fête renvoie à la règle esthétique première qui caractérise cette nouvelle tendance : tous ces films montrent des jeunes subir des émotions, et encore plus d'émotions. L'adolescence y est aussi présentée au bout du compte comme un monde hermétique dans lequel chacun est enfermé dans ses sentiments. Le monde autour a beau être important pour nos protagonistes, il l'est peu pour la caméra, que ce soit celle posée de Philippe Lesage ou nerveuse de Sophie Dupuis. Ce qui est cadré, ce sont les visages ou les corps des jeunes subissant les assauts du monde extérieur. Que voit-on de l'école ? Les salles de classe, les casiers, les couloirs après les cours, avec toujours l'un des protagonistes comme point de fuite. Mais il ne faut pas s'attendre à voir un couloir vide ou même l'enceinte de cette école. L'espace sert essentiellement de métaphore comme nous l'avons mentionné ; il n'existe pour ainsi dire que dans les visages de ceux qui le subissent : il n'est pas vu, mais vécu.

Ces films cherchent à mettre le spectateur au diapason de ses protagonistes : ce qu'ils vivent, nous devons le vivre aussi. Ce qui donne en conséquence un cinéma qui emprisonne – et emprisonne doublement. D'abord, dans l'articulation qui se crée entre le cadrage, la profondeur de champ et la mise en scène des corps dans l'espace. Le regard est presque toujours guidé, puis même quand le plan est large ou général, il accorde si peu de place (ou d'intérêt) à ce qui pourrait advenir en arrière-plan que nous ramenons nécessairement nos yeux sur les protagonistes. Ensuite, ce cinéma s'avère fondé sur l'idée voulant que l'émotion soit mise de l'avant à chaque instant et, dans la mesure où celle-ci nous est communiquée presque systématiquement, il réussit son pari. Mais du même coup, on s'évertue tellement à nous faire ressentir les émotions des personnages qu'en tant que spectateur, nous avons finalement peu d'espace mental pour que nos émotions *à nous* puissent se déposer dans les images. Petit à petit, nous devenons l'otage émotionnel de ces films qui n'ont de cesse de parler d'eux et ne nous laissent pas glisser mot dans la conversation – encore que ce ne soit pas là nécessairement une posture désagréable. D'autant plus que ces films, à défaut de nous laisser parfois y mettre du nôtre, appartiennent au genre du *récit d'apprentissage* ; genre qui a comme principal attrait d'attiser nos propres souvenirs. Si nous nous rattachons à ces films, c'est par nos réminiscences.

65 films

Fiction, documentaire, expérimental, animation : en 65 films (2012-2019), le cinéma québécois se raconte toutes formes confondues.



↑ **Montréal la blanche** de Bachir Bensaddek (2016)

PAR SAMY BENAMMAR, APOLLINE CARON-OTTAVI, ROBERT DAUDELIN, MARCO DE BLOIS, BRUNO DEQUEN, DAMIEN DETCHEBERRY, JULIEN FONFRÈDE, ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU, PHILIPPE GAJAN, CÉLINE GOBERT, GÉRARD GRUGEAU, MARCEL JEAN, CÉDRIC LAVAL, SYLVAIN LAVALLÉE, MATHIEU LI-GOYETTE, GILLES MARSOLAIS, AUDE RENAUD-LORRAIN, ANDRÉ ROY, CHARLOTTE SELB, CARLOS SOLANO.

BROUILLARD

Alexandre Larose / 2008-2015

Pour Alexandre Larose, le meilleur portrait que l'on puisse faire d'un espace, sa plus fidèle description, exige l'invention d'un dispositif capable d'empiler en un seul plan toute la somme des vécus et des regards qui lui ont été destinés. Par un effet de superposition, et conformément à son titre, la série *Brouillard* (présentée notamment à la Cinémathèque sous forme d'installation en 2015) rappelle la dimension d'abstraction de toute chose, décrit une expérience pleinement plastique et immersive, où l'image d'un lieu, d'un paysage, n'a de sens qu'en se mesurant aux limites de la visibilité. Si chaque plan est absolument vertigineux, c'est parce que, pour Larose, traverser un paysage signifie nous redonner le cinéma tout entier, intriguant jusque dans le plus infime de ses possibles, émouvant comme une promesse qui n'en finit pas de faire le point, beau comme un voyage vers l'éternité. – CSo

BESTIAIRE

Denis Côté / 2012

Ce film est unique – et pas seulement dans le cinéma québécois. Il sera reçu diversement, mais positivement par la critique. Elle y a tout vu : une réflexion poétique sur les animaux dont les mouvements éveillent notre imaginaire, un regard sur une nature devenue artificielle par le zoo, un questionnement sur la place des animaux dans notre vie moderne, des animaux emprisonnés par le zoo et qui sont dénaturés, un film militant qui fait appel à la compassion du spectateur, des tableaux vivants, une œuvre aux plans en trompe-l'œil. Certes, ce faux-vrai documentaire est tout cela, mais c'est surtout un jeu sur le regard qui appelle à la fois l'étrangeté et le familier, et dont les plans tiennent de la méditation et de l'observation clinique. C'est un long métrage difficile à classer tant il se joue de l'anthropomorphisme : il ne s'agit point d'épier des animaux, mais d'en faire les cobayes d'une stylistique cinématographique : suggérer, par l'agencement des plans et leur saturation, des métaphores et des métonymies. – AR

CAMION

Rafaël Ouellet / 2012

Avec ce film, le cinéaste quitte le monde de l'adolescence et de ses tourments qu'il avait développé dans *Le cèdre penché* (2007), *Derrière moi* (2008) et *New Denmark* (2009), longs métrages qui lui avaient donné une place dans le cinéma québécois : celle de faire advenir dans le lâcher-prise du quotidien une poésie empreinte d'une sensibilité à fleur de peau. Avec la figure tutélaire du père en avant-plan, nous voici dans l'univers d'adultes. La ruralité d'hier refait surface dans le monde contemporain à l'occasion d'un deuil (un accident ayant causé la mort de l'épouse du père). La culpabilité rend cet homme meurtri, orgueilleux devant la vigilance protectrice de ses fils qui reviennent auprès de lui. Voici un film qui ébranle la posture virile, si présente dans un cinéma québécois qui glorifie les machos et est avare de véritables quêtes d'amour de la part d'hommes fragiles, si bien décrites ici par le cinéaste. – AR

LA MISE À L'AVEUGLE

Simon Galiero / 2012

Denise est frappée par l'isolement : elle a divorcé, elle vient de prendre sa retraite en tant que directrice financière et semble déjà oubliée de ses collègues, tandis que son fils est distant et fort occupé à reprendre la place de sa mère dans l'entreprise. Grâce à sa rencontre avec Paul, un voisin de palier dans le quartier où elle a grandi, elle va se réinventer une famille, en compagnie du petit groupe de joueurs de poker de ce coin populaire. Dans son deuxième long métrage, Simon Galiero fait preuve d'une grande maitrise, signant une mise en scène soignée et réfléchie, dotée d'une forte puissance d'évocation. C'est au spectateur de trouver son chemin dans cette fable philosophique qui dit beaucoup sur notre société et célèbre malicieusement la subversion du tissu social. Autre inspiration à noter, le casting de deux acteurs un peu oubliés, Louis Sincennes et surtout Micheline Bernard, magnifique dans ce rôle de sexagénaire aux paradoxes et aux désirs complexes : un rôle de femme comme on en voit trop peu. – ACO

LAWRENCE ANYWAYS

Xavier Dolan / 2012

Au rythme de la démarche chaloupée de Laurence, la caméra danse entre les influences pour entrer dans l'intimité en transformation d'une femme confrontée aux regards posés sur son « corps d'homme ». Lorsqu'elle se déplace dans les méandres d'un environnement hostile, la caméra reste collée au corps. L'image est écartelée entre ralentis languissants et montages frénétiques qui rappellent Gus Van Sant ou Wong Kar Wai. Mais lorsque Laurence est face à sa compagne Fred, le pas ralentit et privilégie les gros plans fixes où seuls les visages s'animent. Ces derniers sont au cœur des thèmes de Dolan : l'intime, la différence et puis ces moments fugaces entre le franc-parler et Céline Dion qui viennent donner une texture singulière à cette rencontre originale et improbable d'inspirations. *Laurence Anyways* renouvèle les codes du mélodrame et met en images la problématique trop peu abordée du genre à travers la transformation de son personnage principal et l'impact sur sa vie autant personnelle et amoureuse que professionnelle. – SB

LE GRAND AILLEURS ET LE PETIT ICI

Michèle Lemieux / 2012

Illustratrice de renommée internationale (son livre, *Nuit d'orage*, est déjà un classique de la littérature jeunesse), Michèle Lemieux a pris la relève de Jacques Drouin pour continuer à faire vivre l'écran d'épingles d'Alexeïeff-Parker à l'Office national du film du Canada. *Le grand ailleurs et le petit ici* est un conte philosophique espiègle dans lequel le mythique instrument conçu par Alexandre Alexeïeff devient une métaphore de l'univers, chaque épingle représentant un atome et l'ensemble des épingles formant à la fois la matière de chaque chose et le monde dans lequel évolue le personnage du film. Le résultat est d'un grand raffinement esthétique et d'un humour exquis, l'élégance des dessins de Michèle Lemieux étant admirablement complétée par la trame sonore enjouée d'Olivier Calvert. – MJ

REBELLE

Kim Nguyen / 2012

C'est avec ce quatrième long métrage que Kim Nguyen allait s'établir durablement dans le paysage québécois et international (sa jeune actrice, Rachel Mwanza, remportait en 2012 l'Ours d'argent à Berlin). Cinéaste à part dans notre cinématographie, il est comme un héritier naturel des Lumières : universalisme, un ton proche de la fable, une tendresse infinie pour l'innocence perdue, tout son cinéma tend à réenchanter le monde. Dans *Rebelle*, le thème choc de l'enfant soldat est transfiguré par une histoire d'amour entre deux adolescents aux temps d'une Afrique fantasmée, peuplée d'artéfacts magiques et décrite par la poésie du conte. Cette approche, déjà présente dans ses précédents films, ne se démentira pas par la suite. Dans le Grand Nord, deux amants croiseront un ours qui parle et, au cœur même des États-Unis des requins de la finance, surgira la possibilité d'un monde plus lumineux qui ralentit le rouleau compresseur d'une modernité devenue folle et inhumaine. De quoi nous permettre de rêver encore à des lendemains moins sombres ! – PG

THANATOMORPHOSE

Éric Falardeau / 2012

Premier film québécois à explorer le courant du « body horror » avec une cérébralité inattendue, *Thanatomorphose* s'intéresse à la décomposition progressive d'un corps féminin. Trash et gore, le film assume son flot continu d'horreur répulsive (vomissements, sang, putréfaction, etc.) comme autant de métaphores sur la haine de soi, et le rapport troublé, voire masochiste, à la chair et au corps. Expérience désagréable, volontairement lente et suffocante, la descente aux enfers de cette femme au corps pourrissant fera date dans le cinéma d'horreur québécois, notamment parce qu'elle pousse le spectateur à affronter plusieurs tabous sociaux : la mort, la matérialité du corps, l'enfer dépressif. Vidant son film de tout enjeu autre que l'exposition frontale du pourrissement, Falardeau n'a que faire de la dimension féminine du récit : un corps reste un

corps. La passivité de la jeune femme quant à sa condition renvoie pour sa part directement à une vérité : l'impossibilité d'échapper à la mort. Dans ce dépouillement absolu et provocateur, « *Thanato* », pour les intimes, atteint un genre d'état de grâce. – CG

BÀ NÔI

Khoa Lê / 2013

Tourné au Vietnam, où Khoa Lê rejoint sa famille lointaine pour les festivités de fin d'année, *Bà nôi* est une excursion tendre et inspirée dans un univers à la fois proche et distant : les années et la séparation ont creusé un écart, et pourtant la famille demeure un cocon. Habité par la présence inoubliable d'une grand-mère matriarche haute en couleur, le film est aussi en quelque sorte un autoportrait : le cinéaste explore sa propre identité composite à l'occasion de ce retour aux sources. Loin de Montréal, il doit faire face aux récriminations de sa grand-mère sur son mode de vie, qu'il filme non sans humour mais avec aussi une part de mélancolie. Avec douceur, Khoa Lê évoque les déchirements comme la richesse des identités multiples. Loin de se contenter de capter le réel, ce premier long métrage a su se démarquer grâce à son approche sensorielle, parfois même onirique, portée par des images chatoyantes et une conception sonore envoutante. – ACO

CATIMINI

Nathalie Saint-Pierre / 2013

Bien connue pour son implication au sein du collectif de cinéastes indépendants Les Films de l'Autre, venue au long métrage en 2003 avec la comédie *Ma voisine danse le ska* (DVD 24 images n° 150), Nathalie Saint-Pierre confirme avec *Catimini* son statut d'auteure. Une auteure d'autant plus rare qu'elle fait entendre une voix subversive au sein d'une cinématographie souvent lisse et consensuelle. En suivant le parcours de quatre jeunes filles placées en foyer d'accueil, la caméra met certes à nu les rouages d'un système défaillant et répressif, mais surtout se tient au plus près de l'intériorité de ses personnages sans jamais avoir peur ni de leurs silences ni de leur révolte. Comme chez Françoise Dolto ou Christiane Rochefort pour qui « de tous les opprimés doués de parole, les enfants sont les plus muets », Nathalie Saint-Pierre donne à voir le monde du point de vue de ceux qui souffrent d'isolement. Et son regard incisif et empathique va droit au cœur. On a hâte au prochain film. – GG

DIEGO STAR

Frédérick Pelletier / 2013

En 2013, ce film sorti de nulle part a imposé le respect par sa façon d'aborder un sujet relevant du documentaire : l'exploitation d'une main-d'œuvre sans défense dans le Far West qu'est le milieu de la marine marchande, dont les « cargos épaves » naviguent sous des pavillons de complaisance afin de se soustraire aux lois internationales. En optant pour la fiction, Frédérick Pelletier a voulu mettre l'accent sur la dimension humaine du drame vécu par quelques-uns de ces « migrants » largués par leur employeur, propriétaire de l'une de ces épaves, et coincés sans ressources quelque part le long du fleuve Saint-Laurent. Cette approche lui permet aussi de mettre en valeur l'élan de solidarité suscité par une telle situation. Preuve que la nature humaine est la même partout, pour peu que les gens s'apprivoisent. Aucun exotisme ici, même si le cinéaste s'aventure en région et qu'il exploite la noble rudesse de l'hiver. On aimerait entendre plus souvent la voix singulière de ce cinéaste reconnu internationalement avec ce premier long métrage. – GM

HOAX_CANULAR

Dominic Gagnon / 2013

Dominic Gagnon poursuit la démarche entamée avec *RIP in Pieces America* et *Pieces and Love All to Hell* : son dispositif, qu'il qualifie de « saved footage », consiste à récupérer selon un thème des vidéos YouTube non virales et vouées à être effacées. Un montage aiguisé se charge de tirer du sens des dizaines d'heures de mise en scène de soi

par des anonymes. Dans *Hoax_Canular*, les adolescents sont le prisme choisi. Plus précisément au moment où court la rumeur de la fin du monde. Entre l'enfance et l'âge adulte, ils s'approprient la plateforme du Web pour discuter de leurs préparatifs ou de leurs prédictions. Traversé par l'angoisse existentielle de la jeunesse, *Hoax-Canular* n'en est pas moins plein d'humour : celui de ses protagonistes, souvent plus distanciés qu'il n'y paraît, et celui du cinéaste, qui insuffle dans son montage un certain amusement, éloigné toutefois de toute moquerie facile. Pionnier dans l'exploitation de l'Internet foisonnant comme matériau premier, Gagnon signe ici l'une de ses œuvres les plus pertinentes. – ACO

LE COURANT FAIBLE DE LA RIVIÈRE

Joël Vaudreuil / 2013

En quelques courts métrages produits avec des moyens de fortune (*Un vortex dans face*, *L'enfant aux six hot dogs*), Joël Vaudreuil a développé une œuvre unique dans le paysage du cinéma d'animation québécois, imposant une esthétique « trash » doublée d'une sensibilité punk. Par son ambition narrative et son minimalisme parfaitement maitrisé, *Le courant faible de la rivière* marque un point tournant dans sa filmographie, comme si le cinéaste se professionnalisait sans toutefois perdre son mordant. Vaudreuil y fait preuve d'un remarquable talent de chroniqueur pour faire revivre le souvenir de la rencontre d'un garçon timoré avec Mindy, une adolescente capable de tuer des poissons par la force de sa pensée. Entre la caricature réaliste et l'humour décalé, le monde qui prend forme sous nos yeux est cousin de celui de l'Américain Mike Judge. – MJ

LE DÉMANTÈLEMENT

Sébastien Pilote / 2013

Le générique du *Démantèlement*, durant lequel s'enchainent des plans panoramiques de la campagne québécoise sur fond de musique *country*, confirme l'ancrage du cinéma de Sébastien Pilote dans la ruralité et la réalité de province, deux ans après *Le Vendeur* et six ans avant l'excellent *La disparition des lucioles*. Afin d'aider sa fille ainée confrontée à des difficultés financières, Gaby, propriétaire d'une ferme où il élève des agneaux, est contraint au démantèlement de sa propriété et à une retraite, ou plutôt un déracinement, précoce. Dans le panorama du cinéma québécois actuel, les films de Sébastien Pilote sont précieux en ce qu'ils témoignent, sans nostalgie surannée, d'un monde et d'un mode de vie en voie de disparition, qui ne trouvent plus leur place dans l'horizon de la modernité. Le rythme du film, languissant sans jamais être ennuyeux, épouse celui de l'existence de Gaby. Plus que tout, ce qui émeut, dans ce cinéma où les affects affleurent avec lenteur, c'est la dignité du regard que le réalisateur porte sur ses personnages, laissant au spectateur le soin de les juger ou de les embrasser dans une silencieuse étreinte complice. – CL

LE MÉTÉORE

François Delisle / 2013

Scénarisé, réalisé, photographié, monté et produit par François Delisle, ce long métrage se voulait indépendant à tous les points de vue, et ce, dans un processus de création qui offrait une totale liberté de manœuvre à l'auteur. Expérimental dans sa forme, le film tient donc d'une gageure. Par ses correspondances établies entre la nature (qui y prend une grande place) et les gestes et les faits de personnages identifiés uniquement par des voix off, l'œuvre se compose ainsi de fragments, liés selon une proposition secrète et poétique. *Le météore* est une œuvre non conventionnelle comme on en voit peu dans le cinéma québécois. Le cinéaste offre une méditation sur la nature éphémère des choses de la vie. Son récit peut être vu aussi comme un rêve. Mais c'est primordialement une histoire racontée au passé par des voix qui sont moins l'écho lointain d'hommes et de femmes que celui de fantômes – comme le cinéma a toujours su si bien faire vivre devant nous. – AR

SARAH PRÉFÈRE LA COURSE

Chloé Robichaud / 2013

Avec sa sélection dans la section Un certain regard du festival de Cannes en 2013, Chloé Robichaud faisait d'une pierre deux coups : elle entrait dans la cour des grands dès son premier long métrage, et bousculait le club très masculin des cinéastes québécois qui fréquentaient les festivals internationaux. Elle raconte dans son premier long métrage l'histoire de Sarah, une jeune coureuse de demi-fond, qui se voit offrir une place dans une équipe universitaire à Montréal. Or elle manque de moyens pour quitter sa banlieue de Québec et décide de se marier avec son ami Antoine, espérant ainsi obtenir de meilleurs prêts et bourses. Filmé avec élégance et sobriété, *Sarah préfère la course* aborde l'heure délicate des choix et des passions qui décident de la vie adulte à venir. Celle aussi de l'éveil sexuel et amoureux, des prises de conscience et des désillusions. Avec ce film profondément féminin sans pour autant que cet aspect soit érigé en discours, Chloé Robichaud faisait un début remarqué et prometteur. – ACO

UNE JEUNE FILLE

Catherine Martin / 2013

Figure incontournable de notre cinématographie, tant sur le plan du documentaire que de la fiction, Catherine Martin signe avec *Une jeune fille* un beau film de maturité. En filmant l'apprivoisement mutuel d'une adolescente mutique fuyant la ville et d'un fermier solitaire replié sur ses terres gaspésiennes, la cinéaste décline ses thèmes favoris liés à l'identité et au territoire. Portée par les préceptes d'un Robert Bresson (*Mouchette* est ici l'influence assumée), la mise en scène allie rigueur et minimalisme pour atteindre une forme de transcendance dans les rapports humains et la présence d'une nature omniprésente. Le dernier plan pourrait d'ailleurs renvoyer à la phrase qui clôt le mythique *Pickpocket* : « Quel long chemin il m'a fallu parcourir pour arriver jusqu'à toi ! » Chez Catherine Martin, le récit part toujours d'une situation de deuil pour aller vers la vie et le sacré. *Une jeune fille* est à ce titre la quintessence d'une œuvre âpre et bienveillante qui se cherche au gré de ses multiples métamorphoses. – GG

VIC ET FLO ONT VU UN OURS

Denis Côté / 2013

Denis Côté exerce sur le cadre un contrôle quasi tyrannique. Son œuvre propose diverses déclinaisons de cette autorité de l'auteur sur l'image. Dans *Vic et Flo ont vu un ours*, quelque chose semble échapper au réalisateur – une humanité qui passe par la capacité de sa distribution à incarner, à donner vie à des personnages qui deviennent par le fait même autre chose que des pions à la merci de la mise en scène. C'est dans cette tension qui existe entre la rigueur de Côté et l'énergie de ses interprètes que le film trouve son souffle, l'impitoyable cruauté de sa conclusion trouvant une raison d'être dans le fait que le cinéaste semble plus que jamais s'être attaché à ses personnages. Cinéaste fréquemment fascinant, Côté signe ici son long métrage le plus touchant – qualité qui semble aux antipodes d'une démarche habituellement plus cérébrale, mais qui lui confère au contraire une densité supplémentaire. Comme si le dispositif calculé se butait à une résistance, une vie interne qui rendait l'impitoyable nature de ses rouages plus tragique que jamais. – AFR

3 HISTOIRES D'INDIENS

Robert Morin / 2014

Pas facile de suivre Robert Morin : il change sa caméra d'épaule sans prévenir. Après une adaptation très réussie d'un roman de Mingarelli (*Les 4 soldats*, 2013), il nous propose ici une docufiction bâtie autour des confidences d'adolescents autochtones qui, à leur manière bien à eux, sont des résistants voulant échapper à l'image toute faite qui les précède dans la vie. Si Shayne a toujours un casque vissé sur les oreilles, c'est qu'il adore Ravel ; Alicia, Shandy-Eve et Marie-Claude, elles, entretiennent une vénération profonde

pour Kateri Tekakwitha ; enfin, Éric rêve de redonner l'accès à la télévision à son peuple en bricolant un émetteur. Se jouant du réel, comme il sait si bien le faire, Morin donne à ses héros le droit de rêver, peut-être même de changer le monde qui leur a déjà appartenu. À l'intérieur d'une filmographie hors norme, *3 histoires d'Indiens* s'impose comme l'une des expériences les plus stimulantes du cinéaste. – RD

ARWAD*

de Samer Nadari et Dominique Chila / 2014

Le beau titre, *Arwad, Je rentre à la maison*, cache une tragédie étouffée : celle d'un homme nostalgique de son enfance passée dans une ile au large de la Syrie et bientôt exilé au Québec où il a semé les germes de sa nouvelle vie. Écartelé ente deux femmes et ses multiples appartenances, Ali s'évertue à recoller les morceaux d'un destin épars, à refusionner les lieux géographiques et intérieurs qui le hantent, mais un drame survient le plongeant dans un immense désarroi. Avec force sensibilité, Samer Nadari et Dominique Chila explorent, dans ce premier long métrage réalisé en commun, la perte des racines et l'espace nomade de l'exil, cherchant ainsi à décloisonner le monde pour mieux l'habiter. Une forme de pacification vient clore ce récit de l'entre-deux à l'occasion d'une fête cathartique. Sensible au sort des apatrides, un sujet somme toute peu abordé dans notre cinématographie si ce n'est par la diaspora chilienne, *Arwad* a la générosité des lieux de vie et de mémoire qu'il arpente avec une douce bienveillance. – GG

LA MARCHE À SUIVRE

Jean-François Caissy / 2014

La marche à suivre se consacre aux aspects irréductibles de la vie adolescente, ceux qui concernent autant l'émancipation vers la vie adulte que toutes les contraintes d'intégration propres à la « gouvernementalité » (parentale, scolaire) nous encadrant à cet âge. C'est encore le meilleur film de Jean-François Caissy – et certainement l'un des meilleurs documentaires produits à l'ONF depuis longtemps –, car il juxtapose des éléments humains et institutionnels pour mieux circonscrire le trajet qu'il entend décrire, cette « marche à suivre » du compromis entre soi et le monde qui concerne chacun d'entre nous. Le cinéaste assume l'ambivalence de son regard face aux institutions et en fait une recherche méthodique de l'altérité, de sa fabrique sociale et des frictions qui la caractérisent, le tout dans une mise en scène sagement distante. Derrière les portes closes des pédagogues, il prend le temps qu'il faut pour que les jeunes profitent de la caméra et qu'ils parlent ouvertement de toutes les craintes qui les habitent. – MLG

ME AND MY MOULTON

Torill Kove / 2014

Découverte en 1999 avec son premier court métrage intitulé *My Grandmother Ironed the King's Shirt*, la Montréalaise d'origine norvégienne Torill Kove a développé un style axé sur la clarté, graphique autant que narrative. *Me and My Moulton* complète une trilogie portant sur son histoire familiale. Ici, c'est le conformisme des enfants qu'aborde la cinéaste, son personnage principal souhaitant que ses parents, deux architectes modernistes, cessent de se faire remarquer par leurs choix originaux. Ainsi, lorsque la petite Torill souhaite avoir un vélo, c'est un Moulton qu'elle reçoit, étrange véhicule de fabrication anglaise aux petites roues et au cadre pliable… Avec ce troisième court métrage à la fois drôle, sensible et plein de délicatesse, Torill Kove recevait une troisième mise en nomination aux Oscars (le deuxième film de la trilogie, *The Danish Poet*, a remporté la précieuse statuette). – MJ

TOM À LA FERME

Xavier Dolan / 2014

Comment faire un panorama du cinéma québécois contemporain sans évoquer, plutôt deux fois qu'une, le travail de Xavier Dolan ? Comment évoquer l'œuvre de Dolan sans mettre de l'avant *Tom à la ferme*, le premier

de ses films à explorer une veine moins directement personnelle, puisqu'inspiré d'un matériau préexistant, en l'occurrence la pièce de théâtre de Michel-Marc Bouchard (qui a d'ailleurs cosigné le scénario avec lui). Cette confrontation du créateur Dolan à l'altérité (qui se répercute, à l'écran, dans une composition physique de l'acteur Dolan volontairement outrée) lui offre aussi l'occasion de se mesurer à un genre cinématographique, le thriller psychologique, qui donne un nouveau souffle à l'inventivité de sa mise en scène : qu'il s'agisse de travailler la matière temporelle du récit à travers des ellipses fondues au noir, de jouer avec l'échelle des plans et la mobilité de la caméra pour installer un climat anxiogène, de resserrer le format de l'écran à l'intérieur même d'une scène pour mieux exprimer la tension de la bête traquée, on sent chez Dolan un appétit renouvelé de cinéma qui réjouit et impressionne à la fois, tout en annonçant les futures réussites que seront *Mommy* et *Juste la fin du monde*. – CL

TU DORS NICOLE

Stéphane Lafleur / 2014

Le cinéma de Stéphane Lafleur se situe quelque peu en retrait des vagues et des courants, à l'image de ses protagonistes qui ne trouvent jamais vraiment leur place au sein d'une société qu'ils semblent observer « de l'extérieur ». Ni en marge, ni en phase avec leur milieu, les personnages de Lafleur évoluent dans un drôle de petit monde parallèle où le banal et le merveilleux s'entremêlent étrangement, où les objets un peu bizarres du quotidien offrent la possibilité d'échapper durant un bref instant à celui-ci. *Tu dors Nicole* débute ainsi sur l'image d'une chute d'eau lumineuse, c'est-à-dire que la caméra de Lafleur s'arrête d'emblée sur le genre de « cossin » qu'on achète à deux dollars sur un coup de tête au Renaissance, le fixe et se laisse emporter par le rêve à rabais qu'il fait miroiter. L'essence de son cinéma se trouve déjà dans ce plan en apparence anodin, qui révèle la capacité du réalisateur à transcender le réel avec les moyens du bord, au gré d'une poésie qui n'a jamais été plus maitrisée qu'ici. – AFR

CALLSHOP ISTANBUL

Hind Benchekroun, Sami Mermer / 2015

Carrefour entre l'Europe et l'Asie, Istanbul est devenu au XXIe siècle le lieu de passage obligé des migrants en provenance d'Afrique, du Moyen-Orient et d'Asie centrale, déplacés par les guerres, les persécutions politiques et la misère. Ces exilés rêvant d'un avenir meilleur en Europe gardent contact avec leur terre d'origine dans l'espace exigu du *callshop*. Situés à tous les coins de rue de la métropole turque, ces centres d'appels permettent à une foule cosmopolite d'échanger récits, confidences et moments d'émotions avec la famille restée au pays. Hind Benchekroun et Sami Mermer (lui-même Kurde de Turquie) filment avec respect ces conversations intimes qui témoignent puissamment de l'espoir, la détresse, la frustration et la dignité de ces migrants. Alors que la « crise migratoire » fait l'objet de maints documentaires et reportages télévisuels, les cinéastes donnent une voix et une histoire aux milliers d'individus que les idéologies populistes montantes représentent comme une menace et voudraient laisser aux portes de l'Europe. – CS

L'AMOUR AU TEMPS DE LA GUERRE CIVILE

Rodrigue Jean / 2015

Le pivot le plus significatif de *L'amour au temps de la guerre civile* replace le drame intimiste, presque hermétique s'étant déroulé jusqu'à maintenant dans un contexte social plus large, celui de la grève étudiante de 2012 dans laquelle le protagoniste semble aboutir presque par accident, au détour de ses errances. Cette convergence de deux réalités parallèles vers un lieu commun, cette cohabitation temporaire de deux luttes au sein d'un même espace confère au long métrage de Rodrigue Jean une portée politique d'autant plus remarquable qu'elle ne semble pas forcée ou télégraphiée. Quelque chose dans







↑ **L'amour au temps de la guerre civile** de Rodrigue Jean (2015)→ **All You Can Eat Bouddha** de Ian Lagarde (2017) → **Destierros** de Hubert Caron-Guay (2017)



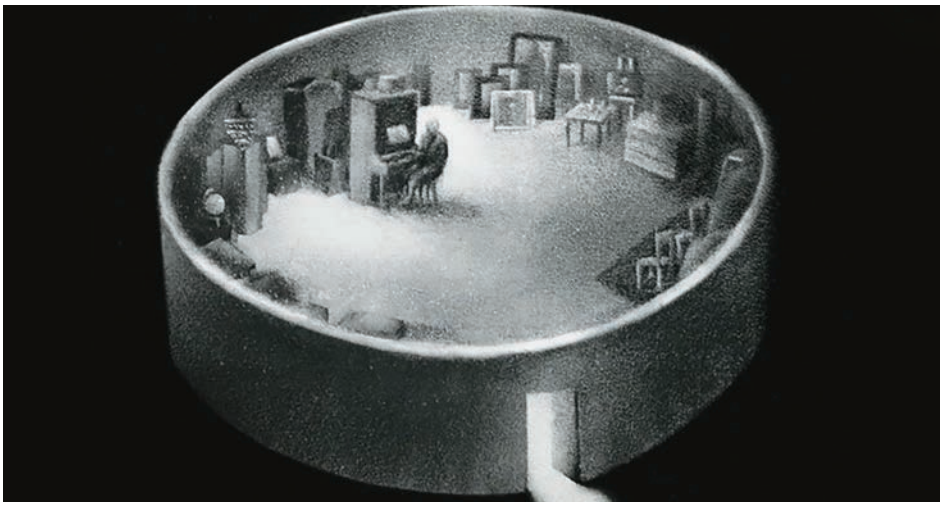




↑ **Claire l'hiver** de Sophie Bédard Marcotte (2017) → **Bestiaire** de Denis Côté (2012) → **Mes nuits feront écho** de Sophie Goyette (2016)







↑ **Le grand ailleurs et le petit ici** de Michèle Lemieux (2012) → **Gülistan terre de roses** de Zaynê Akyol (2016) → **Tu dors Nicole** de Stéphane Lafleur (2014)







↑ **Le film de Bazin** de Pierre Hébert (2017) → **Engram of Returning** de Daïchi Saito (2016) → **Une jeune fille** de Catherine Martin (2013)

la spontanéité même de cette rencontre lui confère une dimension révolutionnaire, au sens le plus pur du terme. Comme s'il s'agissait d'un soulèvement inattendu à l'intérieur même du territoire délimité jusqu'à maintenant par le film. Le portrait sans compromis qu'il propose d'existences en marge est d'autant plus porteur que sa mise en scène refuse, au final, de les isoler. – AFR

PINOCCHIO

André-Line Beauparlant / 2015

La filmographie documentaire d'André-Line Beauparlant comporte plusieurs titres qui explorent les secrets et les traumatismes au sein de sa propre famille (*Trois princesses pour Roland*, *Le petit Jésus*). Avec *Pinocchio*, elle complexifie encore sa démarche d'investigation personnelle avec le portrait de son frère Éric, marin, aventurier, escroc et surtout menteur invétéré. Ignorant elle-même la véritable histoire, les occupations et le lieu de résidence de cet homme mystérieux, elle se lance dans une quête labyrinthique pour démasquer ce frère aussi charmeur qu'insaisissable. Grâce à un montage brillant signé Sophie Leblond, cette enquête internationale brouille sans cesse les pistes et interroge l'idée même de vérité documentaire. Comment bâtir la confiance quand les liens fraternels sont basés sur des mensonges ? L'humour de la cinéaste amène heureusement un ton douxamer unique à ce récit qui pourrait facilement tourner au tragique. – CS

SPOON*

Michka Saäl / 2015

Pendant longtemps, Michka Saäl a entretenu une relation épistolaire avec Spoon Jackson, un poète noir américain emprisonné à vie aux États-Unis. Le film est le récit de cette longue amitié qui accompagne un homme vers la lumière à travers la création. À l'écran, un homme nait à lui-même et à son œuvre. Faisant appel à plusieurs arts, *Spoon* assume son hybridité formelle pour évoquer une vie de ségrégation et de violence révélant l'impensé de l'Amérique profonde. Entre Montréal et le désert de Mojave se déploie une expérience sensible émaillée de textes de révolte et de subtiles plages sonores. Ici, sons, mots et images scandent la partition d'un voyage intérieur où se concentre le cri de tous les humiliés. Au fil de ce dialogue se font aussi entendre les questionnements d'une cinéaste qui a toujours fait de la rencontre avec l'Autre son thème de prédilection. Trop tôt disparue, Michka Saäl, cinéaste nomade aux multiples appartenances, nous manque déjà. *Spoon* est sans conteste l'un de ses plus beaux chants d'amour dédiés à l'humanité. – GG

UN AMOUR D'ÉTÉ

Jean-François Lesage / 2015

Meilleur documentaire canadien aux RIDM 2015, *Un amour d'été* est probablement l'œuvre la plus sensorielle d'un cinéaste spécialisé dans la poésie des moments anodins de vie. Documentaire montréalais par excellence, le film est tourné entièrement de nuit sur le Mont-Royal, et donne la part belle à la jeunesse qui y flâne en captant sur le vif des bribes de conversation et des instants de fébrilité amoureuse. Jean-François Lesage (frère du talentueux Philippe Lesage, aujourd'hui davantage tourné vers la fiction, mais avec lequel il partage une sensibilité envers les premiers émois amoureux) a passé un mois sur la Montagne à glaner ces charmantes vignettes, qu'il enrichit de poèmes et d'une musique signée Gold Zebra. Monté de manière à nous faire vivre une seule nuit à travers le plus emblématique des parcs montréalais, *Un amour d'été* nous rappelle aussi que nos étés font tout autant partie de notre identité québécoise que nos hivers… – CS

AVANT LES RUES

Chloé Leriche / 2016

Entièrement parlé en langue atikamekw et tourné sur la réserve de Manawan dans Lanaudière, *Avant les rues*, bien plus que le thriller qu'il aurait pu être, est une sorte de conte philosophique aux multiples lectures. Cinéaste associée à l'expérience du Wakiponi mobile, Chloé Leriche possède une réelle

connaissance et un attachement évident à la culture de ses personnages, ce qui lui permet, entre autres choses, d'échapper à tout exotisme : c'est le quotidien d'une communauté amérindienne qui est le matériau même du film. Rien n'échappe à la caméra de la cinéaste, des gestes de la grand-mère aux bruissements de la forêt, tout nous parle ici de la richesse de la vie. La tente de sudation, déjà célébrée par Arthur Lamothe dans les années 1970, dans ses *Chroniques des Indiens du Nord-Est du Québec*, est l'un des temps forts du film où la frontière entre documentaire et fiction est soudainement abolie. Un premier film, aussi réussi que généreux dans son propos. – RD

CEUX QUI FONT LES RÉVOLUTIONS À MOITIÉ N'ONT FAIT QUE SE CREUSER UN TOMBEAU

Mathieu Denis, Simon Lavoie / 2016

Probablement le film le plus marquant de 2017 ; on dira même : le plus libre qu'on a pu voir dans le cinéma québécois depuis *L'amour au temps de la guerre civile* de Rodrigue Jean (2015). Dérangeant comme l'a été, des mêmes cinéastes, *Laurentie* (2011). Difficilement « situable » idéologiquement, cette œuvre est née du mouvement des Carrés rouges dont elle voulait à juste titre ressusciter l'esprit, et surtout l'espoir que des milliers de Québécois avaient mis en lui. Mais c'est plus que cela que ce film gordardien jusqu'aux tripes signifie : il signe un nouveau « Refus global ». Quatre personnages, dont une transsexuelle, (nous) parlent à coups de citations et de musiques diverses de révolutions passées et à venir. Dans leur lutte, ils n'oublient pas – c'est important – le corps (on pense encore ici au film de Rodrigue Jean). L'œuvre a divisé la critique et le public, c'est dire sa force. – AR

EMBRASSE-MOI COMME TU M'AIMES

André Forcier / 2016

Ce cinéaste aime raconter des histoires. Dans la lignée du magnifique *Je me souviens* (2009), il jette son dévolu sur le passé, sur l'année 1940, quand Pierre Sauvageau pense s'engager comme soldat pour fuir sa sœur handicapée rongée par une jalousie maladive. Tout le Forcier que l'on suit depuis *L'Immaculée Conception* (1971) – auquel il fait un clin d'œil – est là. Sous les dehors de la comédie de mœurs, son film est sérieux, sensible, impeccable dans la description de l'accablement des petites gens. S'attaquant à plusieurs tabous (comme l'inceste ici), le cinéaste souligne sans mépris les perversités bénignes de ses personnages, leurs fantasmes inoffensifs, leurs insuffisances affectives. André Forcier est le cinéaste de l'altérité. Altruiste, il multiplie les rôles, donnant ainsi à son film une épaisseur romanesque, une vivacité et une saveur plus que jamais gratifiantes pour le spectateur. On l'a dit : ce cinéaste aime raconter des histoires. – AR

ENGRAM OF RETURNING

Daïchi Saïto / 2016

Qu'est-ce qui rend *Engram of returning* si immédiatement terrifiant et menaçant ? Situé au cœur de la barbarie, là où l'ordinaire se métabolise en déraison, Daïchi Saïto, codoyen du collectif montréalais Double Négatif, transforme des films de voyage tournés par des amateurs en véritable tempête plastique. Animé d'une violente exigence formelle, Saïto renvoie l'image du côté d'une esthétique de la tache, là où l'apparition (d'un motif, d'une forme, d'une couleur) n'est praticable ou pensable qu'en termes de fulgurance, d'évènement et de déchirement. On peut deviner au cœur d'un tel abandon de repères, non seulement une volonté farouche de destruction, un gout profond pour la catastrophe, mais aussi une ferme intuition voulant que le cinéma puisse peut-être, un jour, renaitre pleinement de ses cendres. – CSo

J'AIME LES FILLES

Diane Obomsawin / 2016

J'aime les filles marque un tournant dans l'œuvre animée de Diane Obomsawin. Venue de la bande dessinée, l'artiste est

connue pour ses personnages au design simple et caricatural. Dans *J'aime les filles*, adapté de l'une de ses bédés, elle crée des êtres anthropomorphiques ayant une physionomie humaine et a recours à l'occasion à la rotoscopie. Cette mutation stylistique coïncide avec la volonté d'aborder l'homosexualité féminine sur le mode de l'autofiction, la réalisatrice illustrant avec tendresse les témoignages de trois femmes et d'elle-même tout en conservant son humour décalé. Il s'agit d'un des rares films d'animation à illustrer cette question de manière si personnelle. Des groupes autrefois marginalisés revendiquent aujourd'hui leur place dans le monde de l'animation. *J'aime les filles* s'inscrit dans ce mouvement. Pour cette raison, le film de Diane Obomsawin a une résonance qui est loin d'être vaine. – MDB

LE CYCLOTRON

Olivier Asselin / 2016

À la frontière de la reconstitution historique et de la science-fiction, Olivier Asselin poursuit avec *Le cyclotron* une recherche esthétique témoignant à la fois de son amour indéfectible pour le cinéma et de son rapport réflexif à celui-ci qui tend à remettre en cause les possibilités technologiques et narratives du médium. Dans un train où voyage un scientifique détenant le secret de la bombe, des soldats allemands d'un autre temps traversent le couloir d'un huis clos perdu entre deux époques. Celle d'une reconstitution historique, Seconde Guerre mondiale aux accents européens, et celle des technologies contemporaines du cinéma exacerbées dans une esthétique que seul Asselin se risque à faire sienne. En effet, les effets visuels du *Cyclotron*, plutôt que de simuler une réalité, assument leur présence douteuse et viennent participer, avec le noir et blanc et contre l'ancrage historique, à un rendu anachronique où la manipulation numérique de l'image développe un espace cinématographique unique dans le paysage québécois. – SB

LES ARTS DE LA PAROLE*

Olivier Godin / 2016

L'œuvre d'Olivier Godin pense le cinéma comme un art de la parole, pas seulement au sens de filmer la parole, mais aussi pour faire de l'image une parole en soi. Si le récit rappelle le conte, avec le personnage de Korokiev, enseignant la poésie québécoise à la Brigade des policiers poètes, ami des plantes, parti à la recherche d'une Bible annotée par Pierre Maheu, Godin s'inspire avant tout du conteur, l'important se trouvant dans le geste, l'acte de filmer. La pauvreté des moyens techniques devient la plus riche des ressources, les images faisant surgir, avec une rare puissance d'évocation, un univers poétique, drôle et profondément ludique, s'inscrivant dans la continuité d'un imaginaire québécois peu transposé à l'écran. Tel le conteur, Godin *prend la parole*, comme si par sa voix singulière il prenait la parole tout entière, une parole collective, qu'il aurait trouvée quelque part, trainant seule dans l'oubli, pour nous rappeler, avec un sourire complice, à nos histoires. – SL

LES DÉMONS

Philippe Lesage / 2016

Après plusieurs documentaires, Philippe Lesage effectue une première incursion en fiction avec *Les démons*. Le film révèle d'emblée un auteur dont on sait déjà que l'œuvre s'inscrira dans la durée. Cultivant volontiers l'autofiction, le cinéaste part ici de souvenirs personnels pour dire les peurs phobiques de l'enfance et les premiers émois dans un monde aux contours encore insaisissables où rôde la violence. Délesté de tout psychologisme, son regard pénétrant laisse délicatement émerger la psyché d'êtres en construction à la faveur d'une mise en scène elliptique tout en subtils glissements. En Philippe Lesage, le cinéma québécois a trouvé un explorateur de l'intime qui a une très haute conscience de sa pratique artistique. Du fait de sa cinéphilie et de ses affinités avec le Danemark,

d'abord comme étudiant et ensuite comme enseignant en cinéma, ajoutons – comme l'a confirmé avec brio *Genèse*, son plus récent film – que l'auteur derrière *Les Démons* est indubitablement le plus européen de nos cinéastes. – GG

GULÎSTAN, TERRE DE ROSES

Zaynê Akyol / 2016

Premier long métrage documentaire d'une jeune cinéaste montréalaise d'origine kurde, *Gulîstan, terre de roses* est une plongée sensible au cœur du quotidien de jeunes guerrières du PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan). Entièrement tourné au sein d'une unité combattant l'état islamique, le film de Zaynê Akyol est moins un reportage de guerre qu'une proposition immersive d'une douceur déconcertante fondée sur la captation de moments d'attente. Porté par la caméra fluide d'Étienne Roussy (également proche collaborateur d'Hubert Caron-Guay sur *Destierros*), *Gulîstan* observe avec une rare attention les petits gestes et capte les témoignages inoubliables de femmes dévouées à un avenir meilleur, quel qu'en soit le prix. Évitant l'angle ouvertement politique (la gestion du PKK est peu explorée), le film adopte néanmoins une approche profondément empathique qui contraste avec le rejet sans réserve du PKK par la communauté internationale. Après un tel premier film, Zaynê Akyol est instantanément devenue une cinéaste à suivre. – BD

MES NUITS FERONT ÉCHO*

Sophie Goyette / 2016

Les échos de ces nuits sont ceux d'une jeunesse qui explore un monde nouveau, a besoin d'ailleurs pour construire son identité. La jeune réalisatrice Sophie Goyette signe un long métrage qui porte en lui les semences d'un renouveau générationnel. Et si l'expression « espoir du cinéma québécois » pouvait sonner creux, *Mes nuits feront écho* en démontre la pertinence tant il s'agit, au-delà d'un premier film, d'une proposition esthétique originale. L'histoire est dépouillée d'artifices, ramenée à l'essentiel et laisse une place de choix aux moments contemplatifs. Nul besoin d'expliciter par des dialogues la crise existentielle du personnage d'Eliane, les images se suffisent à elles-mêmes lorsqu'elle joue seule du piano avant de s'enfuir au Mexique où la langue viendra faire obstacle à sa compréhension du monde. La simplicité et les silences construisent un regard rafraichissant qui montre que les jeunes voix du cinéma québécois sont nouvelles par ce qu'elles ont à dire, mais aussi par leur manière de l'exprimer. – SB

MONTRÉAL LA BLANCHE

Bachir Bensaddek / 2016

Devenir autre ou rester soi, c'est la question de ce film. Mais il faudrait d'abord définir l'autre et le soi. Confrontant deux immigrés algériens sous la neige hostile de Montréal, le film expose leurs positions, en dessine les limites et discute, dans l'intimité d'un taxi, de la complexité des enjeux de l'intégration et du communautarisme. Kahina fuit son pays, en rejette les traditions et désire oublier les racines qui l'ont blessée tandis qu'Amokrane recrée à Montréal son petit Maghreb pour préserver ses origines. La rencontre de ces esprits désorientés résulte en un mouvement réciproque. Tous deux se rapprochent de la position de l'autre, montrant les faiblesses et les doutes qui habitent leurs convictions. Le film, résultat d'une sincère recherche documentaire, montre autant la pertinence sensible que la crispation des idéaux de ses personnages. Bachir Bensaddek signe là un premier long métrage de fiction qui puise dans ses origines algériennes pour conter Montréal à travers des regards sous représentés. – SB

PRANK

Vincent Biron / 2016

Prank suit le parcours de Stefie, un ado mal dans sa peau et réservé, lorsqu'il rencontre trois jeunes plus délurés que lui : Léa, Martin et Jean-Sé. Leur passe temps

consiste à se filmer avec leurs cellulaires en train de jouer des tours, des « pranks ». Les trois compères vont entrainer Stefie dans un tourbillon, pour le meilleur et pour le pire. Vincent Biron et son équipe de scénaristes complices rendent compte avec brio du passage de l'enfance à l'âge adulte et de la vivacité des impressions et des expériences qui caractérisent cette période : l'amitié, l'exubérance, l'insouciance, la cruauté, la joie et la tristesse… Le film parvient à capter un état, celui d'une certaine jeunesse québécoise de la périphérie, entre désœuvrement et liberté absolue. *Prank* a été une vraie surprise dans le paysage du cinéma québécois : réalisé avec des moyens très modestes, le film n'en est pas moins une comédie bien ficelée, intelligente et touchante, comme on aimeraient voir plus souvent sur les écrans québécois. – ACO

WE CAN'T MAKE THE SAME MISTAKE TWICE

Alanis Obomsawin / 2016

La réalisatrice abénakise Alanis Obomsawin signe ici l'un de ses films les plus passionnants et importants depuis *Kanehsatake : 270 ans de résistance*. Elle documente sur plusieurs années la saga judiciaire opposant la Société de soutien à l'enfance et à la famille des Premières Nations du Canada et l'Assemblée des Premières Nations au ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada. Les audiences font la lumière sur les discriminations dont sont victimes les enfants autochtones par rapport aux autres enfants canadiens – financements inférieurs des services d'aide à l'enfance dans les réserves, placements fréquents dans des familles d'accueil non-autochtones, et traumatismes rappelant ceux des pensionnats indiens. Avec un style d'observation qui n'est pas sans rappeler Frederick Wiseman, la cinéaste nous plonge au cœur du système judiciaire et des rebondissements de ce dossier qui, d'appel en appel, amena finalement ses plaignants à obtenir justice après neuf ans de procédures. – CS

ALL YOU CAN EAT BOUDDHA

Ian Lagarde / 2017

Premier long métrage de fiction de Ian Lagarde, *All You Can Eat Bouddha* est un film ambitieux, qui est apparu un peu tel un ovni tant il ne s'apparente à aucune mouvance. On y suit Mike, un colosse, lors de son séjour dans un tout inclus quelque part sous les tropiques. Au buffet, Mike dévore tout. Et peu à peu il va se mettre à manger de façon démesurée, entrant dans une spirale de décadence. Sa présence va prendre une dimension quasi surnaturelle aux yeux des touristes ou des travailleurs du lieu. Ajoutez à cela la visite d'un poulpe géant, le soulèvement d'un peuple et l'approche d'une tempête légendaire… Naviguant entre l'onirisme, le fantastique et la satire, l'œuvre de Ian Lagarde apporte un indéniable souffle de renouveau et d'audace. Quelque part entre le cauchemar et le conte, le cinéma de genre et l'essai conceptuel, le grotesque et le sublime, cette distorsion grinçante des travers occidentaux laisse matière à méditer et ses images de fin du monde hantent pendant longtemps. – ACO

AUTOPORTRAIT / SELF PORTRAIT POST PARTUM

Louise Bourque / 2017

Pour Louise Bourque, le travail sur l'autoportrait finit toujours par se confondre avec une réflexion sur la matérialité de la pellicule. Pourquoi ? Parce qu'elle enregistre sur l'image, mieux que sur nul autre support d'inscription, la souffrance réelle, l'expérience de la dégradation. Ici, une femme pleure. Sur son visage, entièrement offert au cinéma, s'exerce une longue déflagration d'attentats plastiques : empilement de taches, variations chromatiques, incantations de chansons populaires. Tout, dans *Autoportrait postpartum*, s'attache à décrire l'épreuve même d'avoir un corps qui se souvient de la douleur et des blessures accumulées. Alors que l'image semble verser dans la défection et la désintégration, rien n'interdit pour autant de deviner au cœur d'un tel passage la démonstration voulant qu'un visage, au cinéma, s'avère capable de

tout supporter. L'abstraction règne, il n'y a plus que de la résistance et de la splendeur. Un chant d'amour dédié à la très « haute solitude » des visages. – CSo

CLAIRE L'HIVER*

Sophie Bédard Marcotte / 2017

Claire fait de l'art avec des bouts de rien : du papier, des bouchons de liège, des objets quotidiens défigurés. Des « petits objets détruits », comme dit le titre de son « exposition triviale », Claire trouvant dans son ennui ces éclats de beauté qu'elle conserve par des photographies de ses sculptures ; par cet art elle parle, malgré les hommes autour d'elle, qui tendent à la faire taire, et les institutions, qui ne savent comment l'écouter. Claire, bien sûr, c'est Sophie Bédard Marcotte, s'adressant directement à une caméra faisant office de personnage, dans une fausse autofiction d'une fine intelligence. Loin de tout narcissisme, la modestie et la spontanéité du dispositif permettent de mettre en scène le regard de biais, curieux, amusé, que Claire/Sophie porte sur le monde, enrichissant notre cinéma (et nos vies) de cette poésie du trivial, faisant triompher l'imagination (pensons aux séquences d'animation, au ballet de souffleuse, à l'angoissant satellite du progrès) sur les aléas de la vie. – SL

COMBAT AU BOUT DE LA NUIT

Sylvain L'Espérance / 2017

Au cœur d'Athènes, les femmes de ménage bloquent l'entrée du ministère qui les a mises à pied. Pendant ce temps les migrants, qu'ils soient du Sénégal ou de Syrie, s'entassent dans l'île de Lesbos ou squattent une usine désaffectée. Solidaire des luttes, comme des exclusions, Sylvain L'Espérance témoigne, prend parti, nous demande de bien regarder : la Grèce, c'est le pouls de l'Europe actuelle, et même du monde tout entier. La trahison de Syriza, c'est aussi notre déception ; les frontières qui se ferment et la xénophobie galopante, c'est aussi notre quotidien. L'espoir pourtant existe : dans la parole vive des dockers, dans les cliniques populaires qui pallient l'absence des services de l'État frileux, dans la détermination des migrants, dans la parole des poètes aussi qui vient rythmer le film. Et si *Combat au bout de la nuit* se doit d'être si long (4h45), c'est que, comme l'écrivait ici même André Roy, « la durée vaut plus que n'importe quelle voix off ou n'importe quel carton comme explication, illustration, investigation ». – RD

DESTIERROS

Hubert Caron-Guay / 2017

Héritier – comme son caméraman Étienne Roussy – de l'expérience formatrice du groupe « Épopée », Hubert Caron-Guay débarque au Mexique avec l'intention explicite de mettre des visages sur le périple des migrants latino-américains qui fait les manchettes de la télévision plusieurs fois par semaine. Pour ce faire, il choisit de partager le quotidien hasardeux de ceux et celles qui, venus du Sud (Guatemala, Salvador, Honduras, Nicaragua) tentent de sauter à bord d'un train qui va les rapprocher de la terre promise, les États-Unis de Donald Trump. Les choix de Caron-Guay sont explicites : un filmage de proximité et une caméra à l'épaule qui supposent la complicité et témoignent d'un engagement très réel – le cinéaste est toujours aux côtés des migrants, jamais là comme observateur ou reporter. Périodiquement des visages sont isolés dans une fenêtre ronde qui force l'attention et donne aux témoignages un poids incontournable. Hubert Caron-Guay pratique un cinéma généreux, autant qu'engagé. – RD

LA PART DU DIABLE

Luc Bourdon / 2017

Fort de son expérience de *La mémoire des anges* (2008), Luc Bourdon replonge dans la vaste production de l'ONF pour tenter d'en soutirer une image éclatée du Québec de la fin des années 1960 au début des années 1990. Poète fouineur plus qu'anthropologue, Bourdon prend un malin plaisir à provoquer des rencontres imprévisibles d'images qui disent avec l'éloquence de leur montage le déchirement de ces années de

bouleversements et de rêves brisés. Ici, la fermeture du cinéma Capitol, rue Sainte-Catherine, et le manifeste du FLQ se côtoient, comme les figures de René Lévesque et de Pierre Laporte. Et les Amérindiens font valoir leurs droits. Si Michel Giroux, le fidèle monteur de Bourdon, organise brillamment (et avec une liberté absolue) ce matériau, aussi riche qu'insaisissable, c'est au spectateur que revient la tâche d'ordonner, d'analyser, voire de comprendre vers où allait alors l'histoire, du Québec et du monde : c'est là le grand mérite du film, sa force aussi. – RD

LA RÉSURRECTION D'HASSAN

Carlo Guillermo Proto / 2017

Dans son deuxième long métrage, Carlo Guillermo Proto confirme qu'il est un talent à suivre. *La résurrection d'Hassan* dresse le portrait d'un père, d'une mère et de leur fille, tous trois aveugles, qui chantent dans le métro montréalais et suivent les cours d'un guérisseur russe sur la résurrection des morts. Ils gardent ainsi espoir de retrouver leur fils, seul voyant de la famille, décédé dans un tragique accident. Le sujet est délicat et les écueils auraient pu être nombreux en l'abordant. Mais loin de tout misérabilisme ou voyeurisme, Proto signe une œuvre poétique et troublante sur le deuil et la différence. Il filme avec finesse l'amour comme la violence qui habitent le quotidien de cette famille brisée et pourtant si unie, aspirant au simple bonheur dont nous rêvons tous. Il a surtout l'intelligence de ne jamais souligner le handicap. C'est une véritable existence, loin des étiquettes, qu'il offre à ses personnages : la possibilité d'apparaitre tels qu'ils sont, dans toute leur complexité et leur humanité. – ACO

LE FILM DE BAZIN

Pierre Hébert / 2017

André Bazin avait un attachement particulier pour les petites églises romanes, au point de vouloir leur consacrer un film. Mais sa mort prématurée, en 1958, mit fin à ce beau projet que Pierre Braunberger avait accepté de financer. En 1959, voulant rendre hommage à Bazin à l'occasion de la publication de leur centième numéro, les *Cahiers du cinéma* avaient publié le scénario du célèbre critique. C'est ce texte que Pierre Hébert décide d'adapter en ayant accès en plus aux carnets de notes et aux photos de repérage de Bazin. Fidèle à l'esprit du projet original, Hébert filme les églises dans leurs fonctions (l'une loge un troupeau de vaches) et leurs décors actuels (certaines ont été abusivement restaurées), le film s'intégrant tout naturellement dans la série « Lieux et monuments ». Comme dans les autres films, l'animation intervient, souvent avec humour, pour créer un film hybride, aussi riche que stimulant. Œuvre d'un artiste au sommet de son art, *Le film de Bazin* est assurément l'un des films les plus singuliers de cette décennie. – RD

LES AFFAMÉS

Robin Aubert / 2017

Dans la campagne québécoise, le monde disparait. Une invasion de zombies mène aux derniers soubresauts de l'humanité, sur fond de spleen ne manquant jamais d'ironie. Intelligent, décalé, touchant, ancré corps et âme dans la réalité d'ici, *Les affamés* crée de partout la surprise. Le film est lié à un genre qui, au-delà du contenu social et politique d'une réflexion sur notre propre existence (les morts vivants, c'est nous), semblait ne plus avoir grand-chose à dire depuis la magnifique trilogie de George A. Romero. Sans jamais se moquer, ni du genre, ni du spectateur, Robin Aubert parle du Québec. Nous ne sommes pas dans l'habituelle logique narrative (facile et si technique) de la survie. L'enjeu y est bel et bien de se trouver. De se retrouver ensemble, alors qu'autour, tout se délite. L'amour, la famille, l'amitié : voilà donc les vrais enjeux auxquels est confrontée notre société, qu'elle soit vivante ou sur le point de disparaitre. Un film quasi humaniste qui fait (rassurez-vous) aussi très peur. Difficile de trouver plus différent, dans le cinéma québécois actuel. – JF

MAUDITE POUTINE*

Karl Lemieux / 2017

Il est question de lumière avant tout dans le premier long métrage de fiction de Karl Lemieux. Acteur incontournable du cinéma expérimental québécois, il explore avec ce film une esthétique inusitée où le récit devient le prétexte à une mise en scène et une direction photo transformant chaque scène en essai graphique. Tourné en 16mm, le film démontre la pertinence de l'usage de la pellicule dans le contexte d'une production cinématographique majoritairement numérique. L'influence expérimentale se ressent dans des éclairages dont la subtilité repose grandement sur la texture de la pellicule, tantôt trop exposée, tantôt floue pour accompagner les errances de son personnage pris dans une spirale infernale après avoir volé la marchandise d'un groupe de motards trafiquants de cannabis. Mais si *Maudite Poutine* est si marquant, c'est que l'on pourrait en parler sans jamais aborder sa narration tant la caméra, le film, la lumière et le cadrage en sont les acteurs principaux. – SB

PRIMAS

Laura Bari / 2017

En trois longs métrages, la cinéaste montréalaise d'origine argentine Laura Bari a développé un cinéma documentaire qui explore les psychologies intimes à travers des univers imaginaires créés en collaboration avec ses sujets. Après *Antoine*, qui proposait de voir le monde du point de vue d'un petit garçon aveugle, et *Ariel*, portrait de son frère rendu infirme par un grave accident de travail, *Primas* (« Cousines ») se penche sur la relation entre deux cousines argentines toutes deux abusées sexuellement dans leur enfance – l'une par son père, l'autre par un inconnu qui l'a laissée pour morte après avoir brulé son corps. Membre de leur famille, la cinéaste filme au plus près le quotidien de deux survivantes, leur reconstruction mentale et physique, et la force tirée de leur amitié. Développant avec les jeunes filles des ateliers de théâtre en Argentine et à Montréal, Bari observe avec compassion et délicatesse le pouvoir réparateur de l'art, et livre à l'âge de Time's Up un témoignage bouleversant sur la nécessité de briser le silence. – CS

TAMING THE HORSE

Tao Gu / 2017

Tao Gu filme son ami d'enfance, Dong, resté en Chine et auquel il avait promis qu'il l'accompagnerait un jour dans son village natal, en Mongolie intérieure. Le voyage est l'occasion de retrouvailles après dix ans de séparation. Dong, qui vit désormais dans une métropole du sud de la Chine, est devenu un homme désemparé et écorché vif, dans une société ultra-capitaliste qui lui a fait perdre ses repères et ses aspirations. Caméra à la main, Tao Gu reste ouvert aux confidences et ne porte pas de jugement. Son approche sans fioritures, sur plusieurs années, nous plonge sans concession dans l'intimité de Dong. Les paradoxes d'un pays que le cinéaste lui-même tente de comprendre après des années d'exil se dessinent peu à peu. L'amitié qui unit le filmeur et le filmé imprègne le film de respect et de délicatesse, et permet d'éviter le voyeurisme malgré la dureté de certaines séquences. Premier long métrage de Tao Gu, *Taming the Horse* a révélé un cinéaste à la démarche aussi rigoureuse que profondément humaine. – ACO

TESLA : LUMIÈRE MONDIALE

Matthew Rankin / 2017

Matthew Rankin fait sienne toutes les écoles, absorbant la fiction, le documentaire, le cinéma expérimental et l'animation au sein d'une œuvre unique et profondément originale. Porteur de l'esprit singulier du cinéma de Winnipeg, Rankin s'intéresse aussi aux héros décalés et à leurs destins tragiques. L'inventeur d'origine serbe Nikola Tesla fait ici appel à son mécène, le banquier J.P. Morgan, pour réaliser sa dernière invention, un système permettant la distribution de l'électricité à l'échelle mondiale. Or, la requête est refusée et Tesla s'enfonce alors dans l'incompréhension, puis la dépression. Entièrement

fait main, bricolé, ce film en noir et blanc, dont le propos slalome entre l'ironie et la compassion, pastiche une certaine avant-garde (on pense aux Allemands des années 1920) tout en se vivant comme une réelle expérience optique et sonore. Développée par Rankin, la technique du *light painting* donne lieu à des passages spectaculaires. – MDB

TOUTES LES POUPÉES NE PLEURENT PAS

Frédérick Tremblay / 2017

Auscultant les tourments et les mystères des relations amoureuses, Frédérick Tremblay apparait comme le plus *bergmanien* des cinéastes d'animation québécois. T*outes les poupées ne pleurent pas* est une œuvre de maturité en raison du passionnant et vertigineux jeu de miroirs qu'y déploie le cinéaste, miroirs où se mirent, l'un dans l'autre, le destin d'un couple et leur activité professionnelle. Un homme et une femme sont des cinéastes d'animation tournant un film de marionnettes. Ils sont eux-mêmes personnifiés par des figurines. Frédérick Tremblay, dont on voit la main intervenir dans le cadre vers la fin, se représente lui-même comme tel. Le monde animé et le monde réel fusionnent de concert, non sans étrangeté. Le travail consistant à fabriquer la vie devient la métaphore d'un désir de contrôle, voire d'asservissement. Il est question ici de désir en panne, de suffocation conjugale et d'obsessions. – MDB

ALTIPLANO

Malena Szlam / 2018

Altiplano abandonne les préceptes esthétiques traditionnellement réservés au paysage, ceux du continu et de la contemplation, au profit d'une description formelle carburant pleinement aux puissances de l'hétérogène. Repeuplé par une panoplie de raccords et de surimpressions multiples, traité en hypothétique paradis terrestre, le désert d'Altiplano, au cœur de la cordillère des Andes, devient pour Malena Szlam un abondant réservoir d'évènements visuels. Chaque raccord, décliné selon une variété infinie de possibilités, décrit la volonté d'embrasser l'inatteignable, d'articuler les caractéristiques plastiques qui peuvent naitre d'un territoire : le proche et le lointain, le ciel et la terre, le lisse et le strié. Szlam ne vise pas l'épuisement d'un motif (le paysage), ni même d'un lieu (Altiplano), mais proclame l'acte de foi cinématographique dans son état le plus pur : nous réapprendre à voir le monde, à l'aimer, à le raisonner. – CSo

LES FAUX TATOUAGES

Pascal Plante / 2018

Ce film voit le jour grâce au Programme Talents en vue de Téléfilm Canada créé en 2012 et remporte une reconnaissance internationale en étant sélectionné dans la section Génération de la Berlinale. Il nous montre que grâce à la débrouillardise et au dévouement de son équipe, il est encore possible de faire bien et beaucoup avec peu. C'est ce que le réalisateur, Pascal Plante, fait en transportant le spectateur entre les sourires que s'échangent Mag (Rose-Marie Perreault) et Theo (Anthony Therrien) alors qu'ils vivent les débuts d'une histoire d'amour intense, mais éphémère avec tout ce que cela peut comporter : fraicheur, abandon, maladresses et incertitudes. Prenant une saine distance des clichés du drame romantique et offrant un point de vue intérieur sur la sincérité des sentiments à l'adolescence, ce film assume un rythme lent qui sert au dévoilement de tous ces petits instants qui constituent l'apprivoisement de l'autre. Le succès du film nous laisse espérer que le programme n'en est qu'à ses débuts et nous gardons un œil attentif sur les prochains cinéastes qui s'aventureront sur le chemin, non sans entrave, du long-métrage à micro budget. – ARL

MAIS UN OISEAU NE CHANTAIT PAS

Pierre Hébert / 2018

En dépit de son apparent minimalisme, *Mais un oiseau ne chantait pas* réussit à travers la gravure sur pellicule une émouvante synthèse de ce qu'est la pulsion figurative, ce qui l'engendre. À partir d'une musique inspirée par des chants folkloriques bosniaques,

composée par Malcom Goldstein dans le contexte de la guerre en Bosnie-Herzégovine, Pierre Hébert invente des traits qui ne visent pas tant un rapport de synchronisation mais qui participent, plus profondément et selon ses propres termes, à un travail de « remémoration, en réaffirmant que quelque chose de faible et de petit, de presque imperceptible, a eu lieu et résistait. » Dès lors, si la gravure constitue un acte de résistance, si elle résonne par moments si fortement avec l'art pariétal, c'est que, pour le cinéaste, elle décrit et préserve tout ce qui semble voué à disparaitre, parce que, secrètement, elle s'avère capable de sauver de l'oubli l'honneur et la mémoire des disparus. – CSo

MANIC

Kalina Bertin / 2018

Manic a révélé un nouveau talent, la jeune cinéaste Kalina Bertin, qui pour son premier long métrage (accompagné d'une expérience de réalité virtuelle) a exploré un sujet pour le moins délicat : celui du trouble bipolaire dont souffrent plusieurs membres de sa famille. Afin de mieux comprendre son héritage familial et la maladie mentale affectant sa sœur et son frère, la réalisatrice enquête pendant plus de quatre ans sur l'homme mystérieux qu'était son père, et dont elle ne garde que de vagues souvenirs. Elle découvre une histoire aux multiples facettes, un parcours plus abracadabrant que ne le serait un scénario de fiction : mythomane, gourou, prophète, escroc et père de 15 enfants à travers le monde, George Dubie (l'une de ses nombreuses identités) a transmis à certains de ses enfants le trouble bipolaire dont il était lui-même atteint. Montant habilement archives familiales et matériel contemporain, *Manic* aborde la maladie mentale avec autant d'honnêteté et d'empathie que le *Tarnation* de Jonathan Caouette. – CS

IMPETUS

Jennifer Alleyn / 2019

À ce jour, peut-être la plus belle surprise de l'année 2019 ! Parce que ce film permet au spectateur d'accéder au cœur même de l'acte créateur. *Impetus* n'est pas que la simple illustration de ce processus, qui serait axé sur une artiste en panne d'inspiration suite à une séparation amoureuse. Au contraire, et c'est là son inestimable valeur, ce film qui travaille le motif du deuil transpire d'authenticité. En zigzaguant entre fiction et réalité, Jennifer Alleyn vit en direct, en quelque sorte, sa quête éperdue et bien réelle pour refaire surface en tant que cinéaste. Échelonné sur plusieurs années, le film se construit sous nos yeux sur le mode du *work in progress*, en misant autant sur les hasards de l'improvisation que sur les ressources du cinéma sans distinction de genres. Du coup, il réactualise le rêve fou du « cinéma direct » de pousser la prise de risque qu'implique le passage de la pratique documentaire au champ de la fiction. Cette audace nous change de ces films prévisibles, encore trop nombreux dans le cinéma québécois, qui s'essoufflent au bout de vingt minutes, en panne de… création ! – GM

MAD DOG LABINE

Jonathan Beaulieu-Cyr, Renaud Lessard / 2019

L'une des plus belles découvertes de 2019 est ce premier long métrage de deux jeunes cinéastes prometteurs. Jonathan Beaulieu-Cyr et Renaud Lessard signent un docufiction d'une sincérité et d'un humour formidables, qui n'est pas sans rappeler la révélation *À l'Ouest de Pluton* dix ans plus tôt. Tourné dans le Pontiac en Outaouais, une région isolée du Québec touchée par une crise économique et démographique, *Mad Dog Labine* mêle les vignettes documentaires (un extraordinaire adolescent qui parle de sa région depuis sa chaloupe au milieu d'un lac, des témoignages d'élèves du secondaire) et les scènes fictionnelles (deux jeunes filles qui ne savent comment passer le temps, jusqu'à ce qu'elles gagnent un billet de loto). Coloré sans tomber dans l'exotisme, tendre mais jamais misérabiliste, le film présente une jeunesse généralement absente des écrans, ses perspectives d'avenir très

limitées et son ennui, mais aussi sa langue colorée, sa truculence et son inventivité. Sans oublier l'inoubliable performance de Barbara Ulrich ! – CS

SOLEILS NOIRS

Julien Élie / 2019

Fruit de nombreuses années de recherche sur le terrain, *Soleils noirs* marque le grand retour au cinéma de Julien Elie. Dans un noir et blanc crépusculaire, il nous emporte sur les traces d'un véritable fléau : les innombrables vagues d'assassinats qui submergent le Mexique depuis plus d'une décennie. Prenant comme point de départ les meurtres de femmes à Ciudad Juárez, le film s'étend méticuleusement au pays tout entier, révélant la corruption généralisée des classes politiques et un climat terrifiant d'impunité qui laisse le champ libre aux groupes criminels. Multipliant les entretiens courageux, attentif aux environnements désolés qu'il traverse, captant subtilement l'angoisse sourde qui étouffe le pays, Julien Elie réalise avec *Soleils noirs* un film hybride, qui est à la fois une véritable œuvre de cinéma (les plans hantés en noir et blanc ne sont pas sans rappeler certains moments chez Lav Diaz) et un modèle d'enquête journalistique au long cours. Rares sont les documentaires québécois qui font preuve d'une telle ambition. – BD

UNE COLONIE

Geneviève Dulude-De celles / 2019

Si, comme dans plusieurs productions québécoises récentes, l'adolescence est convoquée dans le nouveau film de Geneviève Dulude-De Celles (*Bienvenue à F.L.*) présenté cette année à Berlin, c'est pour mieux en décrire les aspérités et circonscrire ici un théâtre de l'intime qui, grâce à la générosité du regard, se situe au-delà de tous les clichés. *Une colonie* s'inscrit dans une ruralité qui, de par la proximité de la réserve abénaquise de Odonak, porte les traces de l'histoire. Cette inscription géographique aura son importance dans un récit où, pour le personnage principal, il s'agira d'échapper à la norme et d'affirmer sa marginalité au sein de la famille et du milieu scolaire. Attentive à la fragilité des sentiments et des êtres, la caméra sait saisir des éclats de vérité qui muent sous nos yeux en moments d'éternité. Face à un cinéma qui génère de tels éclairs ouvrant sur un horizon sans mesure, il ne fait aucun doute que Geneviève Dulude-De Celles est une cinéaste promise à d'autres lendemains. – GG

VILLE NEUVE

Felix Dufour Laperrière / 2019

Lors des premières projections, les spectateurs du film se sont vus offrir des dessins parmi les quelque dizaines de milliers d'esquisses utilisées pour réaliser cette animation. À l'image de ces fragments, le cinéma de Felix Dufour-Laperrière est un travail d'orfèvre, où le sculpteur sensible des images animées multiplie les symboles qui viennent habiter *Ville Neuve*. Sur la route des personnages se profile le référendum de 1995, dont l'ébullition contraste avec la langueur d'une relation amoureuse qui ne parvient pas à revivre. Difficile de donner un sens déterminé à cette œuvre inclassable tant les images restent ouvertes aux interprétations. Le réalisateur propose un cinéma à la frontière des genres dont l'intérêt réside dans l'alchimie qui se crée entre essai poétique, cinéma expérimental, documentaire et animation. Sans nuire à la cohérence de l'ensemble, chacune des saynètes propose une nouvelle idée visuelle qui témoigne d'une belle imprévisibilité. – SB

* Disponible sur DVD à revue24images.com


PROPAGANDE distribution
Service de distribution en magasin: plus de 500 points de ventes
Service de distribution numérique
CD | IMPACT
CD-DVD-USB
Service de fabrication DVD, BLU RAY, CD
Création de menu et authoring
514.593.7555
ADISQ
Canada
Québec
PROPAGANDEDISTRIBUTION.COM
CDIMPACT.COM


DONNEZ DE
L'ÉNERGIE
À VOS
MÉDIAS!
Vision IM
AUTHORING
DVD + BLU-RAY
CONVERSIONS
PAL - NTSC
SD - HD
ENCODAGE
MULTIFORMAT
WWW.VISION-IM.COM
514 927-5528

Chemins de traverse

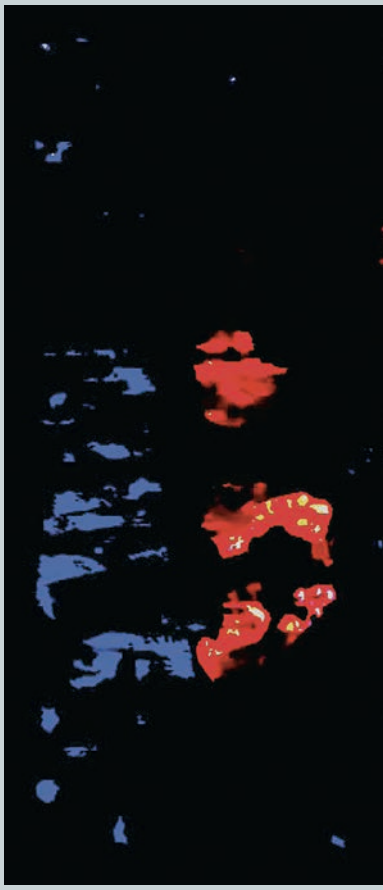
116 Itinérrances vidéographiques — L'art de faire le mur
| par Marc Mercier
122 Sériemania — *M'entends-tu ?*
| par Céline Gobert
128 Le cinéphile ludopathe — Ludophile
| par Damien Detcheberry
134 Cinécrits — Philosopher à travers le cinéma québécois de Pierre-Alexandre Fradet
| par Sylvain Lavallée

L’art de faire le mur

de Chantal duPont à Jean-Luc Godard

PAR MARC MERCIER

Chantal duPont, Jean-Luc Godard, 13 lettres chacun : le plus petit dénominateur commun. Le plus grand : elle/il ont pour métier de délivrer les images. Ce texte vise donc à organiser une évasion. Osons.



→ **Le livre d'image** de Jean-Luc Godard (2019)

Montage. En 1516, fut institué le premier ghetto juif, à Venise dans le quartier de Cannaregio. Ce site accueillait originairement une fonderie de bronze à canons – *getto* ou *gheto*, en vénitien.

1516 est aussi la date de parution du livre de Thomas More où, pour la première fois, apparait le mot « utopie » : *La nouvelle forme de communauté politique et la nouvelle île d'Utopia*. Une sorte de contre-image positive de ce que pourrait être l'Angleterre si elle était mieux gouvernée. L'étymologie du mot *utopie* est double : un lieu qui n'existe nulle part ou le lieu de la félicité.

Que ce soit à Varsovie en avril-mai 1943 ou à Gaza aujourd'hui, les gens emmurés ont toujours à un moment ou à un autre tenté, une ou plusieurs fois, un soulèvement pour s'en sortir ou juste faire entendre leurs voix à l'extérieur. Au minimum ceci, au péril de leur vie : ne plus demeurer *emmurés* dans le silence. « Un autre monde est possible », pourrait être la phrase qui relie le ghetto à l'utopie. Ce lien est aussi contenu dans le double sens de l'expression « faire le mur » : clore (pour protéger ou emprisonner) et s'échapper (quoi qu'il en soit).

L'artiste québécoise Chantal duPont (qui s'en est allée le 25 février 2019 rejoindre les étoiles qui pleuvaient dans sa tête) pourrait bien appartenir à cette nuée de personnes qui ne se laissent pas assigner à résidence. Elles ne se laissent pas circonscrire dans ce que l'on voudrait qu'elles soient. La maladie est l'un des pièges que nous tend la société. Sans y prendre garde, elle peut devenir ce par quoi nous sommes identifiés. Elle peut aussi être un état auquel le malade s'identifie lui-même au point d'exiger des autres (parfois tacitement) qu'ils vous considèrent de la sorte. Le béton de nos ghettos est toujours frais, à portée des cruelles truelles de nos servitudes volontaires.

Mais c'est sans compter sur la puissance du désir qui peut tout imploser. Si je devais trouver une image pour parler du travail de Chantal duPont, je parlerais de la nouvelle « Le pin nain » de l'écrivain russe Varlam Chalamov (1960, in *Récits de la Kolyma*, Ed. Verdier), écrite clandestinement au Goulag : « Un arbuste à aiguilles persistantes avec un tronc à peine plus gros que le poing et long de deux ou trois mètres. (…) Il est vaillant et têtu comme tous les arbres du Nord. Il a une incroyable sensibilité. » La neige venue, il se recourbe, s'enfouit et hiberne comme un ours. Mais il suffit que quelqu'un, non loin, allume un feu, pour que soudain contre toute attente, il se redresse, se soulève, croyant le printemps revenu. C'est l'arbre de l'espoir, d'une utopie prête à tout. Chalamov et duPont sont de ce bois-là.

Dans son journal vidéo « Du front le tour de la tête » (30', 2000), Chantal duPont regroupe une série d'autoportraits. Sa tête est sujette à diverses transformations au moyen d'objets (une charrette transportant au sommet de son crâne tantôt une petite chaise, tantôt une orange ou des cailloux) et de végétaux qui font d'elle parfois un arbre. La calvitie provoquée par les traitements chimiques qu'elle endure se métamorphose

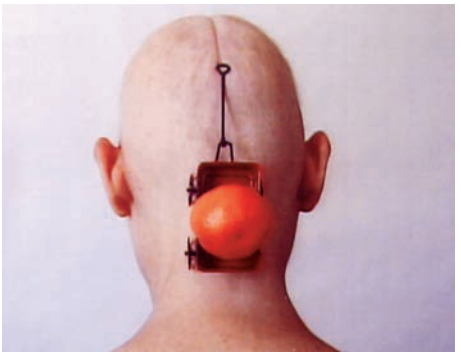
en forêt luxuriante. Elle fait front à ce qui la ronge depuis l'intérieur. Son tour de tête devient sous nos yeux un tour du monde, comme si elle associait une épreuve de soi et une épreuve du monde.

En 2012, Chantal duPont réalise une installation composée d'un dispositif audio immersif et de cinq projections vidéo gérées par ordinateur : *La chute*. Dix personnages se souviennent d'un évènement de leur vie ayant provoqué une chute. Ce qui est ici sollicité, c'est la mémoire du corps confronté à l'expérience de la chute. Celle-ci suppose qu'à un moment donné celui qui tombe se relève. Double expérience, donc. Après la chute, le rebond vers le futur. L'art comme souci de soi en images, comme expériences imaginatives menées sur soi-même. Autant dire, un art de vivre : « L'art de vivre a pour matière la vie de chacun. »

Cette citation d'Épictète pourrait tout à fait s'incarner dans une vidéo qu'elle réalisa pour le compte du collectif Femlink autour du thème « Mâle » : *Corps à corps* (2009 – 3'10). Un plan fixe sur le dos nu de son partenaire sur lequel sont projetées des images de jeunesse. Avec une intense délicatesse, Chantal duPont le masse : un corps à corps amoureux entre des images du passé et un présent marqué par le passage du temps. Chaque caresse actualise les promesses d'un désir qui a traversé le corps. Cette attention prendra toute son ampleur dans la vidéo *À fleur de peau* (15' - 2013). Vieillir à deux. Le face-à-face d'un couple pendant le rituel du bain, poésie des petits gestes du quotidien. Les saisons passent. Le corps se souvient des premiers frissons. Mémoire à fleur de peau. On y trouve notamment une exquise séquence où l'on voit les mains de l'auteure face à une image photographique où le couple s'étreint. Avec un feutre, elle *retouche* le corps de l'aimé.

C'est donc par petites touches, nous l'aurons compris, que Chantal duPont s'ouvre au monde et ouvre le monde, passage du ghetto à l'utopie. Ce passage, elle nous le livre en images.

Le livre d'image est le titre du dernier film de Jean-Luc Godard. Primé à Cannes, le film n'est diffusé que dans des lieux où une équipe est en mesure de lui réserver un accueil (à part une diffusion sur la chaine Arte en avril pour des soucis économiques). Il est rare qu'un auteur aujourd'hui ait à ce point ce souci d'une vie autre que celle *enrégimentée* dans les circuits commerciaux de distribution, un souci d'une autre vie du savoir et de l'art, un souci de ce que Jacques Rancière nomme le *partage du sensible*. Pour que cela puisse se faire, il faut sortir des ghettos où les images viennent pleurer leur dégoût de ne point vivre sous le régime du désir, entre des murs où les écrans ne sont plus que des murs des lamentations. Il faut avoir des rêves de liberté où des regards (celui du film et ceux des hôtes) puissent se croiser et s'éprendre. Montrer un film ou aller le voir est un voyage mouvementé : « Ces fleurs entre les rails, dans le vent confus des voyages », lit-on dans ce livre d'image.







↑ → Du front le tour de la tête





↑ ↑ Corps à corps et À fleur de peau

Nicole Brenez apparait au générique en tant qu'« archéologue pirate », chargée de fouiller parmi les ruines de notre mémoire les images cinématographiques ou télévisuelles qui deviendront les passagers du film. Je lui ai écrit pour lui émettre mon désir de montrer le film en Palestine en septembre pour la 6e édition du Festival d'art vidéo /si:n/ que les Instants Vidéo ont cofondé avec la A.M Qattan Foundation. Le désir est transmis à Jean-Luc Godard qui aussitôt dit « oui ». Au même moment, à nouveau, des missiles sont déversés sur Gaza, « sous les yeux de l'Occident » indifférent à cette nécro politique. Soudain, *Le livre d'image* m'apparait comme une bio politique poétique, notre ultime utopie, notre art de la joie, notre *inservitude* volontaire. Des images et des mots vont ainsi traverser un mur pour découvrir ce que les médias nous cachent : le monde arabe n'est pas seulement un décor et un paysage. Il y a des corps désirants et des visages désirables. « Le monde arabe, s'il existe en tant que monde n'est jamais regardé en tant que tel ».

Nous avons fini par ne plus voir ce qui fait qu'un homme existe vraiment, ses soupirs, ses désirs, ses rêves. Nous ne savons même plus que nous existons depuis que nous consommons de la culture.

Il faut réinventer le métier de *passeur d'images* comme disait Serge Daney. Pour libérer les films du ghetto du marché, nous devons nous armer d'utopie. Films-lucioles qui ne demandent qu'à être mis en partage. Apprendre à accueillir les images et les migrants. « Et même si rien ne devait être comme nous l'avions espéré, cela ne changerait rien à nos espérances, elles resteraient une utopie nécessaire. »

Ce texte tient sur ses deux jambes, l'une s'appelle Chantal duPont, l'autre Jean-Luc Godard, pour qu'ensemble sur la piste des étoiles, ils puissent faire un *pas-de-deux* comme disent les danseurs. Que l'une soit décédée et l'autre vivant ne change rien à l'affaire. Pour faire le mur, nous avons besoin de corps et de fantômes sans qu'on sache vraiment qui est l'un et qui est l'autre. C'est la puissance des images quand elles se font lumières dans le noir du monde ensanglanté. Il suffit alors d'une brise pour qu'elles se mettent à danser. Et celui qui les a ne serait-ce qu'entr'aperçues ne les oubliera jamais. Il aura leur rythme dans la peau. Une révolution sera dans l'air du temps qui l'habite.

Ce que les œuvres de ces deux artistes me révèlent, c'est qu'il ne suffit pas de se soulever contre l'état du monde devenu intolérable, mais aussi contre l'état de soi-même, de ce que le monde a fait de nos corps. Les images peuvent avoir ce pouvoir-là, métamorphoser un triste état en une joie sans limite.

« Il faut continuer, je ne peux pas continuer. Je vais continuer. », écrit Samuel Beckett à la fin de *L'innomable* (1953, Éditions de Minuit).

M’entends-tu ?

Les invisibles

PAR CÉLINE GOBERT





La série québécoise joue la carte comique pour interroger les réalités du féminisme dans un contexte social de pauvreté.

La série de Télé-Québec, mise en ligne en décembre dernier, annonce d'emblée la couleur avec son titre en forme d'interrogation : « M'entends-tu ? » ; question destinée non seulement aux spectateurs, mais à la société en général, et qui aurait pu être plus justement reformulée ainsi : « M'entends-tu quand je n'arrive pas à m'exprimer, à dire ? M'entends-tu quand moi-même je ne m'entends pas ? ». Car il faut bien comprendre quelque chose pour commencer : Ada, Carolanne et Fabiola – respectivement incarnées par Florence Longpré (*Like-moi!*), Ève Landry (*Unité 9*) et Mélissa Bédard (de *Star Académie*) – peinent grandement à faire entendre leur voix, voire à tout simplement prendre conscience qu'elles en ont une. Deux sont sans emploi, une est quasiment muette, et toutes sont engluées dans des situations problématiques, exacerbées par le manque d'argent.

L'axe narratif de la mini-série (récompensée par le prix de Meilleure comédie, lors de la 10e édition du festival français Séries Mania) se déploie autour de la nécessité de leur prise de parole, autour du « dire », de l'affirmation et de l'expression de soi, mais aussi, plus tragiquement, de leur impossibilité à le faire. Le générique animé de chaque épisode qui se conclut invariablement par un très québécois « Ta yeule ! », éructé par un homme à sa fenêtre, symbolise non seulement cette idée, mais résume peu ou prou la dynamique infernale qui régit l'existence des trois femmes : à chaque prise de parole, à chaque victoire, une embuche survient, quelque chose les empêche d'avancer, quelqu'un survient pour les faire taire. « *J'existe* » est d'ailleurs le titre d'une chanson interprétée par Fabiola, jeune femme noire et en surpoids rêvant d'intégrer la chorale locale, comme en réponse à cette situation d'invisibilité et de silence. Néanmoins, impossible de nier le désir des trois héroïnes de s'extraire de leurs assujettissements respectifs (la famille, les traumatismes, le chômage, la relation toxique, etc.) qui jaillit des dix épisodes d'une vingtaine de minutes chacun. Là où la série de Longpré frappe fort (peut-être la première série intersectionnelle québécoise à connaitre un tel succès populaire), c'est qu'elle ne sépare jamais l'oppression féminine de la brutalité du système économique en place.

Avec une écriture qui laisse le drame polliniser le terrain comique (mais sans en atténuer la drôlerie), Florence Longpré dépeint ce que le paysage sériel québécois n'a pas l'habitude d'observer – du moins sérieusement et sans un humour caricatural (pensons aux *Bougons*), soit la pauvreté crasse, celle qui signifie ramasser sa mère alcoolique vautrée sur le sol de son appartement miteux, se réjouir de vendre un pepperoni à cinq piasses dans la rue, ou bien coucher avec son proprio pour payer son loyer. La série montre qu'il est dur de briser le cercle de la pauvreté et du déterminisme, de

la reproduction de la violence ou celle, tout aussi malsaine, de la victimisation. Dans un entretien pour *ArtTV*, Longpré affirme s'être entre autres inspirée des séries américaines *The Wire* et *The OA* pour écrire le scénario aux côtés de Pascale Renaud-Hébert et Nicolas Michon. Pas étonnant si l'on y regarde de plus près : réalités socioéconomiques d'un côté, pouvoir du groupe et du verbe de l'autre, il y a aussi dans ces deux séries la volonté de mettre la diversité et la prise de parole de personnages d'*outsiders* en avant plan – diversité de genre, raciale, sociale ou sexuelle. Dans *The OA*, il y a également l'héroïne Prairie (Brit Marling) qui agit comme « *role model* » auprès du groupe. Cette question importante du modèle se pose aussi dans *M'entends-tu ?* : à qui se référer ? de qui s'inspirer ? C'est là qu'entre en scène le personnage le plus savoureux de la série : celui de Sophie Desmarais, brillante dans le rôle de la thérapeute. Au-delà de l'effet comique recherché (le contraste entre sa rigueur et son côté coincé avec le sans gêne et la vulgarité d'Ada est hilarant), un tel personnage a une fonction majeure dans la progression narrative : extirper aux jeunes femmes ce qu'elles ont à dire. Car il est clair que c'est en parlant, en exprimant leurs émotions et leur colère que le premier pas vers l'amour de soi, et donc l'action, sera possible. Une scène en particulier renvoie au spectateur une image forte : Ada constate avec surprise que sa psy porte les mêmes chaussures qu'elle. Le constat laisse en suspens une question intéressante : qu'est-ce qui sépare vraiment la première de la seconde ? Quelle est socialement et humainement la frontière entre l'exclue et l'intégrée ?

L'autre point d'intérêt de la série – qui déboule en pleine ère du mouvement *Me Too* – est de nous montrer trois jeunes femmes dont le manque d'éducation les empêche de théoriser le féminisme. *M'entends-tu ?* pose donc de façon implicite la question suivante : comment vivre, appréhender, être conscientisé à cette notion dans un tel contexte social ? On voit ici les limites de certains concepts qui, traités d'ordinaire sous l'angle de problématiques bourgeoises, excluent systématiquement une large partie de la population, et des femmes. Une réalité sur laquelle s'est beaucoup penchée l'écrivaine française Virginie Despentes à qui l'on pense souvent dans *M'entends-tu ?*. D'abord, parce que ses romans se sont aussi intéressés au pouvoir subversif du groupe dans l'espace social (la trilogie *Vernon Subutex*, qui vient d'ailleurs tout juste d'être adaptée en format série, en est un bon exemple). Ensuite, parce qu'elle traite ouvertement d'un féminisme intersectionnel similaire, prenant en compte l'articulation entre violence et classe sociale, tout en défendant l'idée que le féminisme devrait avant tout encourager la prise de parole des femmes pour les sortir des mécanismes de domination et de honte qui les entravent (relire son essai *King Kong Théorie*). Ces mécanismes, on les constate





tout au long de *M'entends-tu ?* dans la description des relations hommes/femmes. Ainsi, la vie amoureuse d'Ada, Carolanne et Fabiola renvoie à d'autres réalités qu'ailleurs : les enjeux romantiques sont constamment teintés, voire façonnés, par la réalité de classe. Citons en contrexemple le cas de *Féminin / Féminin* qui, avec un même format court et une parole également donnée à un groupe minoritaire et d'ordinaire invisible (les lesbiennes), se déroule en comparaison dans un milieu aisé et donc ne cible pas du tout les mêmes problématiques. Ainsi, Ada, qui s'est entichée du beau barman (Mehdi Bousaidan), est rapidement freinée par les limites que lui impose sa condition sociale (son manque d'éducation, sa situation financière). Regardons aussi Carolanne, qui poursuit une relation de dépendance avec son bourreau. C'est à se demander jusqu'à quel point la domination masculine n'est pas maintenue, voire provoquée, par son statut économique précaire ? Les attitudes ambivalentes de ces jeunes femmes prouvent en outre les limites de leur réflexion : Fabiola s'insurge contre l'avortement, Carolanne défend son agresseur, les deux condamnent l'acte de vengeance d'Ada par un discours bienpensant. Finalement, le seul faux pas de la série est probablement le personnage de la femme transgenre, étonnamment mal écrit et qui plus est interprété par un homme cisgenre, Christian Bégin.

Pour une série axée sur les mots et la nécessité de s'exprimer pour exister, le langage est évidemment essentiel. Paroles de chansons, répliques bien senties, joual : *M'entends-tu ?* s'appuie sur le comique rythmé d'un certain plaisir oratoire : pas étonnant quand on sait que la moitié du casting a fait ses armes en théâtre d'improvisation. Longpré permet aussi à ses personnages de s'exprimer par des moyens détournés qui, s'ils sont constructifs (le cri, la thérapie, l'écriture, le défoulement), peuvent aussi être mal régurgités (recours à la violence, au sexe, à la vengeance). Une séquence met d'ailleurs en parallèle plusieurs cris – de révolte, de colère, de chagrin – il faut bien que l'émotion sorte, qu'elle déborde pour permettre, en plus de faire jaillir des mots, de la dépasser. Fabiola, par exemple, assène une bonne claque à l'homme raciste qui l'a insultée dans la rue, et déclare ensuite à la thérapeute : « Je ne comprends pas pourquoi j'ai réagi comme cela, car d'habitude cela ne me fait rien. » C'est qu'il faut être capable d'exprimer ses indignations pour se permettre d'exister. Même l'espace urbain de Montréal renvoie à cette difficulté d'affirmer le soi : les bancs, les ruelles et les ponts sont autant d'espaces de passage s'opposant aux lieux racines que sont les appartements et les maisons (on le voit, les lieux d'habitation des trois femmes sont vides, partagés, dévastés ou envahis par autrui). L'échec d'Ada à s'exprimer – elle finit en prison, lâchée par ses amies – est éloquent. Pour le moins surprenante, car elle contraste avec le ton enlevé de l'ensemble, cette fin pessimiste sert surtout à ramener le trio, ce monstre féminin à trois têtes, à l'équation initiale : pour exister, chaque être doit d'abord défendre sa propre individualité.

Ludophile

PAR DAMIEN DETCHEBERRY



Peut-on être un « ludophile » élitiste comme on est un cinéphile intransigeant ? Certains jeux vidéo à la vision esthétique atypique permettent peut-être de répondre à cette épineuse question.



↑ **Sekiro: Shadows Die Twice** développé par FromSoftware (2019)

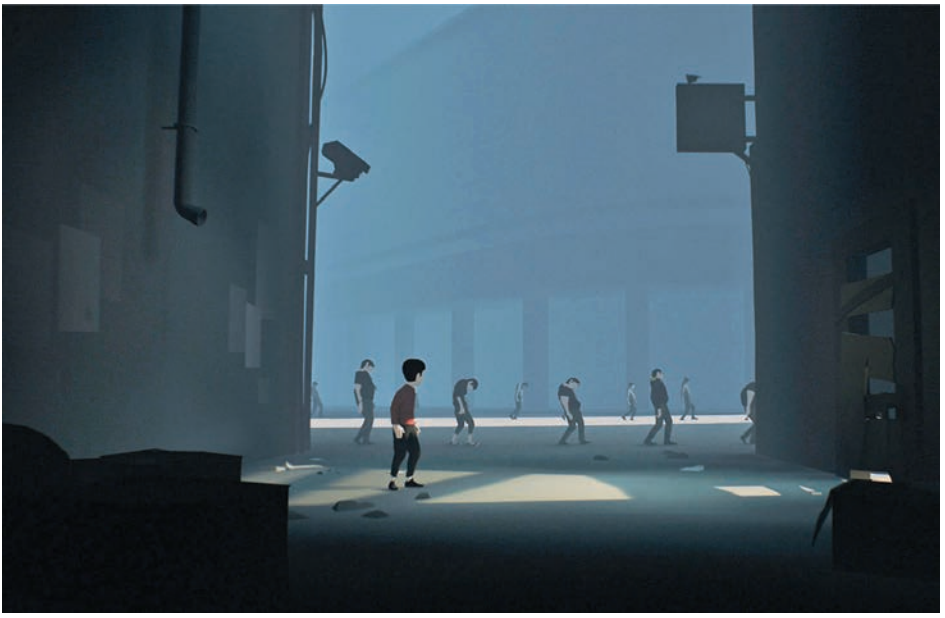
Alors que la rubrique du « cinéphile ludopathe » s'apprête à fêter son deuxième anniversaire, il est temps d'affronter l'éléphant blanc dans la pièce : puisque cette chronique porte, vous l'aviez deviné j'espère, sur les liens parfois tendres, parfois contradictoires et conflictuels, entre le cinéma et les jeux vidéo, pourquoi diable l'avoir intitulée « le cinéphile ludopathe » ? Ce qui impliquerait que, face au noble engouement cinéphilique, l'amour pour les jeux vidéo s'assimilerait, lui, au mieux à une passion dévorante, au pire à une maladie psychiatrique. Pourquoi un titre aussi abscons, quand le but avoué de ces quelques lignes reste avant tout de partager un amour sincère et égalitaire pour le cinéma et les jeux vidéo, et surtout de convaincre le lecteur de la pertinence d'envisager la ludophilie comme on pense la cinéphilie ?

Parler de jeux vidéo à un public profane comme on parlerait de cinéma est un exercice à la fois excitant et périlleux. Excitant car les deux disciplines semblent de prime abord si proches, accessibles à tous et susceptibles de toucher plusieurs générations – des jeux comme *Tetris* ou *Candy Crush* ont des règles simples à appréhender et font aujourd'hui partie de la culture populaire. Périlleux aussi car, face à un art centenaire, le jeu vidéo, dont la naissance remonte aux années 1970, fait encore figure d'adolescent immature. Et pour qui ne s'est pas mesuré à sa variété, l'univers vidéoludique reste bien souvent un domaine hermétique et uniforme, abrutissant les masses et abêtissant la jeunesse. Mais il a fallu aussi un certain temps pour que l'on reconnaisse que le cinéma était autant un art qu'une industrie… et plus loin encore, les amateurs de Marcel Pagnol se souviendront du désespoir d'Augustine découvrant que son fils a appris à lire à un âge prématuré dans *La Gloire de mon père*, de peur que cela ne lui fasse « éclater le cerveau ».

Face à la grande diversité des œuvres cinématographiques, on a donc tendance à réduire le jeu vidéo soit à des concepts simples et entêtants qui, aussi ingénieux soient-il, ne rivaliseront jamais culturellement avec un grand film ou un grand roman, soit, pour les jeux narratifs plus complexes, à un sous-genre du cinéma. Autrement dit, on pense, souvent à tort, à un jeu uniquement en termes de narration ; comme si l'on attendait de lui qu'il raconte, à la manière d'un film, une histoire, et rien qu'une histoire. Or, c'est oublier que la construction d'un jeu est un processus organique qui prend justement à revers cette idée voulant que la narration soit la force directrice de l'œuvre, comme Henri-Georges Clouzot l'a si bien résumé à propos du cinéma : « pour faire un film, premièrement, une bonne histoire, deuxièmement, une bonne histoire, troisièmement, une bonne histoire. »

DITES-LE AVEC DES FLEURS

C'est là peut-être une différence fondamentale entre le jeu vidéo et le cinéma classique : un bon jeu peut en avoir une, mais il n'a pas impérativement besoin d'une bonne histoire. Le principe de création narrative *par l'environnement* permet ainsi à certains jeux de sortir du carcan de « la bonne histoire » pour proposer des œuvres





↑ **Inside** développé par Playdead (2016) → **L'année dernière à Marienbad** de Alain Resnais (1961)

impressionnistes où l'ambiance l'emporte sur ce qui est raconté. Le jeu danois *Inside* du studio de développement indépendant PlayDead en est un bon exemple : on y incarne un petit garçon perdu en pleine forêt, fuyant des adultes lancés à sa poursuite. Livré à lui-même à travers une succession de décors invitant à la libre interprétation, le joueur est ainsi plongé dans un monde inconnu et inquiétant, sans introduction ni conclusion, et où aucun dialogue, absolument aucune mise en contexte n'est proposée pour donner un cadre à ce que l'on voit à l'écran. Si une histoire se dessine tout de même subtilement, on reste malgré tout plus proche ici du sfumato que de la ligne claire. Mais pour peu que l'on ait grandi avec le cinéma de science-fiction, tout un tas de références semées volontairement par les développeurs viennent titiller l'imagination, de *L'invasion des profanateurs de sépulture* à *Invasion Los Angeles* en passant par *Rencontre du troisième type*. Tout en étoffant l'arrière-plan du jeu de pistes visuelles fonctionnant comme autant de tests de Rorschach, les concepteurs d'*Inside* ont eu l'intelligence de laisser planer le flou autour de l'intrigue, permettant de laisser libre cours à l'imagination.

Lors d'une récente conférence pendant l'évènement *Reboot Develop Blue*, un des plus célèbres auteurs de jeux vidéo japonais, Hidetaka Miyazaki (*Dark Souls*, *Sekiro*) a évoqué cette méthode de conception qui va à l'encontre de la création cinématographique, puisque selon lui l'histoire doit être constamment mise au service de la technique et des mécaniques de jeu : « l'élaboration d'un monde et de niveaux peuvent affecter l'histoire, donc il ne fait aucun sens [dans la création d'un jeu] de commencer par là. Au contraire, le *gameplay*[1] est l'essence d'un jeu. Une fois que le gameplay est en place, on peut alors former une histoire qui lui corresponde et qui améliore l'expérience du joueur. Ce processus influence ensuite l'histoire, qui à son tour va influencer le gameplay. Faire un jeu est comme modeler de l'argile, cela prend forme très lentement.[2] »

À l'instar d'*Inside*, les jeux de Hidetaka Miyazaki sont eux aussi des objets déroutants pour quiconque cherche à se raccrocher à une narration classique, et ils sont loin de faire l'unanimité. Les trois opus qui constituent la trilogie *Dark Souls* font à ce titre figure de chefs-d'œuvre de minimalisme narratif. Les protagonistes y sont souvent muets, les interlocuteurs rares et peu volubiles, et rien n'indique jamais clairement au joueur le sens de ses actions ou la marche à suivre. Mais les espaces créés par Miyazaki, composés d'édifices gothiques en ruine et de gigantesques cités vidées de toute population, évoquent des civilisations dont la grandeur passée définit le présent, dont le moindre détail rappelle au joueur la présence plus vaste d'un monde à ressusciter, seul garant de la connaissance et du sens de l'histoire. La prédominance du cadre sur les personnages projette ainsi l'idée d'une fiction, poétique et folklorique, qui ne se dévoile jamais frontalement tout en imprégnant les paysages et le décor.

«JE PEUX PERDRE, MAIS JE GAGNE TOUJOURS»

La dernière œuvre née de l'esprit de Hidetaka Miyazaki, *Sekiro: Shadows Die Twice* (mars 2019), transpose cette approche esthétique particulière dans le Japon médiéval en livrant un peu plus de clefs narratives qu'à l'accoutumée – en donnant notamment une voix au personnage principal. Mais le jeu a tout de même provoqué à sa sortie un torrent de protestations, partiellement à cause de son opacité mais aussi et surtout en raison de sa difficulté, qui empêche les joueurs pressés d'avancer facilement dans l'histoire. Le créateur japonais a répondu que cette difficulté de progression est au contraire pensée précisément dans le contexte de l'œuvre : elle répond à une nécessité pour le joueur de s'impliquer, de faire preuve de patience et d'abnégation, afin de toucher du doigt le sens du sacrifice de Sekiro, le samouraï qui, après avoir prêté allégeance à un jeune prince menacé d'enlèvement, a failli à sa mission et doit regagner péniblement son honneur perdu.

Miyazaki propose donc ici un monde qui ne se dévoile qu'aux joueurs les plus exigeants, et certains critiques virulents y ont vu une posture élitiste, contraire à l'esprit d'accessibilité auquel devraient obéir tous les jeux vidéo. S'il y a bien une œuvre cinématographique à laquelle ce genre de scandale peut faire penser, c'est indéniablement *L'année dernière à Marienbad* (1961). Ce film génial d'Alain Resnais, qui cache son histoire dans les méandres d'un labyrinthe formel où le spectateur est invité à se perdre, s'était lui aussi attiré les foudres d'une certaine critique : insondable, illisible, inaccessible… Resnais détournait déjà la sacrosainte narration classique pour proposer une œuvre énigmatique qui se dérobe encore aujourd'hui à toute interprétation, assumant aussi pleinement son caractère perversement ludique. Souvenez-vous des dialogues de la scène du mystérieux jeu de Marienbad, auquel jouent deux inconnus :

— Je connais un jeu où je gagne toujours.
— Si vous ne pouvez pas perdre, ce n'est pas un jeu !
— Je peux perdre, mais je gagne toujours.
— Essayons !

L'art vidéoludique n'a peut-être pas encore trouvé son Alain Resnais. En attendant, Miyazaki, dont la vision du jeu vidéo est certes radicale, mais porte incontestablement la marque d'un auteur visionnaire, peut trouver dans *L'Année dernière à Marienbad* la réponse parfaite à ses détracteurs : si vous ne pouvez pas perdre, ce n'est pas un jeu.

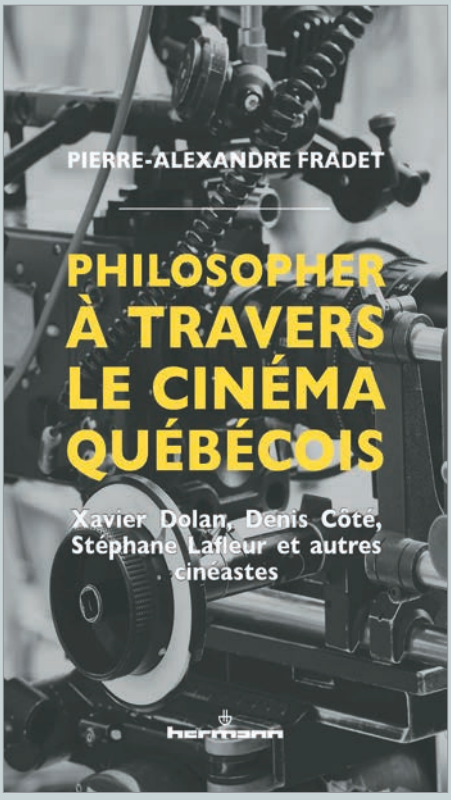
1. Gameplay : l'ensemble des mécanismes par lesquels le joueur exerce une influence sur son environnement.
2. gamesindustry.biz/articles/2019-04-16-miyazaki-vs-ueda

Philosopher à travers le cinéma québécois

Xavier Dolan, Denis Côté, Stéphane Lafleur et autres cinéastes

de Pierre-Alexandre Fradet

PAR SYLVAIN LAVALLÉE



↑ **Éditions Hermann, Paris, 2018, 274 pages**

Critique de cinéma pour *Séquences*, auteur d'un ouvrage publié sur Pierre Perrault[1], professeur de philosophie au Cégep Saint-Laurent, Pierre-Alexandre Fradet a un parcours professionnel qui mène tout naturellement à ce livre de philosophie sur le cinéma québécois, une version écourtée et remaniée de sa thèse de doctorat. Faire dialoguer philosophie et cinéma, la démarche n'a rien de neuve, l'auteur s'appuyant en outre sur des penseurs, Stanley Cavell et Gilles Deleuze, ayant écrit des ouvrages importants sur le septième art (*La projection du monde* pour le premier, et *L'image-mouvement* et *L'image-temps* pour le second). Mais l'originalité du projet de Fradet est au moins double : d'abord, organiser une rencontre entre ces philosophes et des pensées plus contemporaines, notamment celle de Quentin Meillasoux et Tristan Garcia, associés tous les deux au réalisme spéculatif. Ensuite, amener ce bagage théorique vers le cinéma québécois, pour apporter un éclairage nouveau sur ces philosophies, déracinées de leur milieu habituel (Cavell par exemple a écrit surtout sur le cinéma hollywoodien), et aborder sous un angle inédit un pan de la filmographie québécoise récente.

Fradet se penche ainsi sur quelques cinéastes liés au renouveau du cinéma québécois, une « mouvance » définie dans un article de Jean-Pierre Sirois-Trahan en 2011[2], puis discutée dans les pages de *24 Images*[3] : Denis Côté, Stéphane Lafleur, Rafaël Ouellet, Xavier Dolan, Anne Émond, Mathieu Denis et Simon Lavoie, pour nommer ceux que l'auteur a retenus pour son livre. Afin de s'opposer à certains reproches adressés à ce cinéma – la grisaille, une monotonie suicidaire, une esthétisation qui place les cinéastes au-dessus des personnages –, Fradet propose de penser ces films à partir du concept de l'ordinaire. Selon lui, le renouveau se distinguerait en effet par une attention portée à cet ordinaire, défini comme « une structure communément partagée », alors que le cinéma québécois d'avant, se serait plutôt intéressé au quotidien, à « la routine d'un individu particulier »[4], les films à l'étude partageant ainsi, avec les philosophes cités, une pensée sur le sens commun. En outre, les films du renouveau se démarqueraient en ce qu'ils n'adoptent ni une posture qui ferait du cinéma une pure construction se désengageant du réel, ni un accès direct et naïf vers un réel qui se dévoilerait de lui-même à la caméra. En se tenant dans cet entre-deux, ces films parviendraient à penser l'ordinaire, sans en faire une généralité plaquée sur le monde, pour ensuite proposer une forme de communauté – d'où l'importance, d'ailleurs, de présenter le renouveau comme un mouvement, avec des cinéastes qui, bien que distincts, proposent de concert une vision du Québec d'aujourd'hui.

Fradet tisse cet argument philosophique avec une grande érudition, tout en définissant ses concepts dans un style limpide (du moins pour un lecteur qui connait assez bien ses références). L'argument sur le cinéma, par contre, convainc moins (disons pour un spectateur plutôt critique de certains films abordés), l'auteur s'appuyant volontiers sur les intentions des cinéastes, dont il cite abondamment les propos, au point d'en négliger parfois la matière filmique. Fradet veut pourtant montrer comment le cinéma québécois « complète, radicalise ou critique »[5] les philosophes cités. Le titre du livre, déjà, est révélateur en soi : il ne s'agit pas ici de philosopher *avec* le cinéma québécois, mais *à travers* lui, et nous ressortons de notre lecture en effet avec cette impression que la philosophie a laissé le cinéma intact, qu'elle a fait son chemin en passant d'un film à l'autre sans jamais vraiment toucher aux œuvres. Néanmoins, la discussion philosophique demeure aussi fascinante que pertinente, et quelques passages illuminent bien certains films (ceux de Côté et Lafleur notamment). Peu importe alors si le livre ne remplit pas entièrement la tâche qu'il s'est donnée ; on ne peut que saluer l'ambition et la richesse de la démarche, et se réjouir de la voir (enfin) appliquée au cinéma québécois.

1. Ducharme, Olivier et Pierre-Alexandre Fradet. *Une vie sans bon sens. Regard philosophique sur Pierre Perrault*, Montréal, Nota Bene, 2016, 206 p.
2. Voir « La mouvée et son dehors : renouveau du cinéma québécois », *Cahiers du Cinéma*, nº 660, octobre 2010.
3. « Table ronde sur le renouveau du cinéma québécois », *24 Images*, nº 152, Juin-Juillet 2011, p. 14-22. En collaboration avec *Nouvelles Vues*, nº 12, printemps-été 2011.
4. Pierre-Alexandre Fradet, *Philosopher à travers le cinéma québécois*, p. 44.
5. *Ibid.*, p. 42.

Points de vue

138 *Le livre d'image* de Jean-Luc Godard
142 *La grande noirceur* de Maxime Giroux
144 *La femme de mon frère* de Monia Chokri
146 *Leto* de Kirill Serebrennikov
148 *Asako 1 & 2* de Ryūsuke Hamaguchi
150 *Peterloo* de Mike Leigh
152 *La fin des terres* de Loïc Darses
156 *Ville Neuve* de Félix Dufour-Laperrière
158 *Mad Dog Labine* de Jonathan Beaulieu-Cyr et Renaud Lessard
160 Reprise — *Batang West Side* de Lav Diaz
162 Vidéothèque interdite — *I Bought a Vampire Motorcycle* (1990) de Dirk Campbell
163 Vidéothèque interdite — *Psychomania* (1973) de Don Sharp
164 DVD — *Maudite Poutine* de Karl Lemieux | par Charles-André Coderre

Le livre d'image
de Jean-Luc Godard

PAR CARLOS SOLANO



D'abord, un aveu : pour n'importe quel film de Godard, quelque chose d'essentiel à l'œuvre se perd et se dissout dans le travail d'écriture. Les mots sont touchés d'inexactitude, les questions se révèlent mal posées. D'une force inexprimable, dont l'écriture ne saurait que caresser la membrane, chaque nouvel opus ne peut que donner lieu à un renouvèlement dans la façon de parler des films.

Ainsi, face au *Livre d'image*, un constat foudroyant s'impose : tous les autres films, ceux qui circulent dans les grandes salles, ceux qui écrasent les œuvres les plus fragiles, ont l'air immédiatement vieux. Rivette avait eu la même intuition devant *Voyage en Italie* (1954) de Rossellini, coup de départ avéré de la modernité au cinéma. Au lieu de voir une fatalité irréparable dans un constat aussi négatif par rapport au reste du cinéma, on peut y deviner plutôt une alerte bienveillante, une invitation, un appel au recommencement. Godard, l'éternel débutant. Réapprendre à parler et à voir : cela ne se fait pas du jour au lendemain. *Le livre d'image* dégage l'impression que l'on devrait tout arrêter séance tenante, cesser provisoirement de faire des films, interrompre le travail d'écriture. Maintenant, place à la réflexion : le cinéma doit rattraper Godard.

Mais non, mauvaise piste : Godard est bien plus généreux que cela. Il faut agir vite. Plus que jamais, on a besoin de films, de raccords et de textes pour

se défendre devant l'ennemi. « La guerre est là », nous dit le film : il n'y a plus la moindre seconde à perdre. Même si on s'étouffe (comme la voix de Godard), même si on bute, si tout se déchire, il faut continuer. Faire ce pas de plus que le communisme (c'est dit dans le film) n'a pas voulu faire. Aller jusqu'au bout des choses. Inventer de nouveaux outils de pensée.

Désormais (de fait depuis bien longtemps), Godard nous invite à aller de l'avant, à penser avec les mains. Avec les cinq doigts, pris un par un, séparés en cinq parties, puis avec la main toute entière car c'est avec elle que l'on fera les révolutions. Peut-être qu'un jour le monde sera sauvé par les aveugles (ou par les fous, les enfants ou les soldats, comme le jurait Jean-Pierre Léaud dans *La maman et la Putain* d'Eustache). Aveugles ou clairvoyants (Godard est un peu les deux), les vivants contre les morts, qu'importe : lorsque la guerre est là, lorsque la pensée est assourdie par le bruit des bombes larguées, celle-ci n'a plus le droit de s'arrêter et toutes les questions ont le droit d'exister.

Dans cette vitesse, qui est celle des trains, celle de la pensée, de la révolution, dans cette urgence pour sauver le monde, il n'est plus demandé de s'arrêter pour identifier tel plan arraché à un vieux western connu, ni telle voix surgie d'un reportage de télévision minable ; dans l'urgence, Godard exige (plutôt invite, car il n'a jamais été aussi doux) que l'on s'empare plutôt des affects, des énergies qui circulent entre l'image et la parole, que l'on capte des mouvements. Car, dans ce monde où l'image n'est « plus à l'abri du langage », renvoyée à « ces pauvres choses qui n'ont à elles que le nom qu'on leur impose », l'image reste au contraire pour Godard éminemment éveillée et active. Elle se souvient pour mieux s'élancer vers l'avant, propulsée vers un avenir rêvé où les peuples libres pourront enfin s'en emparer pour mieux se fédérer, se reconnaitre, se parler. *Le livre d'image* travaille cette utopie, tout comme l'œuvre entière de Godard infatigablement tournée vers la paix. C'est-à-dire, vers un nouveau siècle que nous ne sommes plus autorisés à perdre ni à détruire mais que nous nous devons de sauver et de reconstruire. D'où la nécessité de redonner une visibilité aux figurants, véritables acteurs de l'Histoire, ceux qui se sont jetés dans les trains, dans l'espoir d'un avenir meilleur, loin des répressions ; ceux, aussi, qui ont été forcés d'y monter, déportés vers les camps de la mort, noyés dans le vertige et la vitesse de l'Histoire. « Eux tous ».

« On dirait un mauvais rêve », déclare Godard. Tout est là, sous nos yeux, toute la mémoire du siècle passé, toutes les archives. Et nous voici pourtant si amnésiques. L'oubli, d'accord, il peut être sain, voire créateur, déclencher d'autre(s) histoire(s). Mais l'amnésie ? L'amnésie prouve que le regard a manqué. L'amnésie reconduit les mauvais remakes, ceux qui ne sont plus animés par la beauté foudroyante de la résurgence. Remake (non pas *replay*, façon Marker, ce qui serait bien plus raisonné) des crimes de masse, des cadavres empilés, remake des condamnés injustement à mort par les gouvernements. Toujours les mêmes erreurs. « Lie to me ». *Fake News*. On aimerait que tout cela soit faux pour en rire. Mais un contrepoint console ; l'inattendu d'une parole surgie de nulle part fait sourire. Tremblotement d'une voix, celle du grand sage, ni trop grave ni trop crépusculaire, ni collée ni entièrement séparée d'une image qui n'en finit plus de résonner avec l'absurde. Espoir : même dans la déraison, Godard n'a jamais perdu le sens de l'humour.

Au fond, l'amnésie dans *Le livre d'image* est une tache : la pire de toutes, celle qui ne renvoie presque plus à rien, celle qui dit que la mémoire s'effrite lentement et s'efface comme sur une bande vidéo mal préservée, celle qui annonce la dégradation des phénomènes, celle qui déporte le présent du côté de la solitude la plus totale (et dangereuse), celle qui rend irréalisable la mémoire des martyrs et de ceux qui sont morts en vain. Mais selon Godard, il n'est pas encore trop tard. Ceux qui, comme nous, voudront bien le suivre dans la révolution, discerneront quelque chose dans ces images atteintes de saturation extrême : une amorce de motif, une bribe de figure, une expérience en cours, un lieu où tout reste à inventer (Godard, de fait, n'a jamais été définitivement défaitiste). On s'accroche, on résiste, on y croit, on y voit encore une lueur. Aboutissement et, à la fois, nouveau départ : le rapport aux textures et aux formats produit finalement une nouvelle façon (tactile) de penser (avec les mains, donc) le contemporain.

Par chance, Albert Cossery est là, il nous attend dans la dernière partie du film, si loin et pourtant si près, dans la Région centrale, dans *l'ambition du désert* de l'Arabie heureuse. La révolution, pour Godard, on la fait avec les opprimés, avec ceux qui payent pour les vrais coupables ; dans la révolution, on se place du côté de ceux qui reçoivent les bombes. « Crois-moi, on n'est jamais suffisamment triste pour que le monde soit meilleur ». Anne-Marie Miéville, toujours là, s'offrant l'index levé en mise au point d'une idée mal formulée, prévient Godard que le défaitisme, les larmes mélancoliques, desservent la révolution. Passage à l'acte. Il suffit d'ouvrir les yeux et les oreilles devant le monde arabe, devant ce monde que les puissances occidentales ont mal regardé ; pire, qu'elles ont cru comprendre en gardant les yeux fermés et pas pris la peine d'écouter. « Les Arabes peuvent-ils parler ? » Question gramscienne, puis spivakienne. Une question surtout de cinéaste, de représentation, d'image et de son (et de parole), travaillée au moins depuis *Ici et Ailleurs*. « Jusqu'à la victoire », un long chemin d'autocritique et d'écoute reste à parcourir, un désert s'offre en horizon d'espoir. Deux corps et deux esprits éveillés au milieu de l'immensité. D'une beauté plastique qui a de quoi éveiller les consciences les plus endormies.

Une pensée au travail, sans cesse hésitante, où la seule chose qui s'affirme, le seul impératif requis consiste à établir un rapport entre deux siècles et deux continents. Les penser non pas dans leur antagonisme, mais dans leurs espoirs partagés, leurs illusions perdues, leurs victoires justes, leurs révolutions promises, leurs avenirs espérés. Comme s'il était sur son lit de mort, dans le noir complet, Godard est là et sa voix surgit pour nous rappeler que « même si rien ne devait être comme nous l'avions espéré/cela ne changerait rien à nos espérances/elles resteraient une utopie nécessaire et le domaine des espérances est plus vaste que notre temps/de même que le passé était immuable/de même les espérances resteraient immuables ». Arrachées à *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss, mais « indépassablement » godardiennes, les dernières minutes du *Livre d'image* sont, aux yeux de la personne qui écrit ces lignes, le moment le plus déchirant jamais vécu dans une salle de cinéma. Passeport vers le réel.

France, **Suisse 2018** | Ré. scé. et mont. **Jean-Luc Godard** | Ph. **Fabrice Aragno**, **Jean-Luc Godard**, **Jean-Paul Battaggia** | Mont. son **Fabrice Aragno**, **Jean-Luc Godard** | Conception sonore **Jean-Luc Godard** | Nar. **Jean-Luc Godard**, **Anne-Marie Miéville** | **84 minutes**





La grande noirceur
de Maxime Giroux

PAR BRUNO DEQUEN



Jusqu'à *Jo pour Jonathan* (2010), le cinéma de Maxime Giroux était aussi rigoureux qu'en partie prévisible. À lui seul, il incarnait la tendance au « réalisme suicidaire » du cinéma québécois qu'observait avec bienveillance le cinéaste québéco-winnipégois Matthew Rankin[1]. Ancré dans une réalité des banlieues étouffante et sans espoir, l'univers de Giroux était fondé sur l'observation d'un irrémédiable désœuvrement collectif, mis en scène de façon implacable, à grands coups de silences, d'ellipses et de cadrages aussi inspirés qu'impitoyables. Ancien enfant chéri de la publicité, Giroux, accompagné de ses fidèles collaborateurs Alexandre Laferrière (au scénario) et Sara Mishara (à la direction photo), bâtissait une œuvre de cinéma exigeante à la signature claire et au propos d'un pessimisme sans fond. Autant dire qu'il était prédestiné pour réaliser un jour un film intitulé *La grande noirceur*. Mais nul n'aurait pu prédire qu'il s'agirait d'un objet aussi insolite.

Délaissant pour une première fois la réalité contemporaine, *La grande noirceur* se présente comme un conte cruel et surréaliste, situé dans un Ouest américain imaginaire des années 1940 parsemé de plusieurs anachronismes justifiant une lecture actuelle du récit. À travers l'odyssée malheureuse de Philippe (Martin Dubreuil), un jeune déserteur québécois imitateur de Chaplin, le film de Giroux (coscénarisé à six mains avec l'aide

de Simon Beaulieu) dresse une critique sans pitié de l'état de l'Amérique. Porté par les images hantées de Sara Mishara, le périple de Philippe l'amène en effet à traverser de grands espaces aussi sublimes que désolés, avant de finir par rencontrer une série de bourreaux violents et caricaturaux. Le titre aux accents duplessistes n'est pas trompeur : les sombres années de soumission du Québec aux grands intérêts américains n'ont pas disparu, bien au contraire. Le rêve américain n'a jamais été qu'un mirage masquant une société fondée sur l'exploitation d'autrui. Et Philippe l'apprendra à ses dépens.

Aux antipodes de l'approche épurée qui définissait le cinéma de Giroux jusqu'à présent, *La grande noirceur* est une œuvre qui accumule les ruptures de ton et s'appuie sur de nombreuses références culturelles. À commencer bien entendu par la figure de Chaplin, à laquelle le film réserve un traitement aussi complexe qu'ambigu. En effet, si le film s'ouvre sur un extrait du discours humaniste du *Dictateur*, ce dernier est rapidement englouti. Non seulement par l'obscurité d'une image qui finit par révéler un homme fatigué se grimant en Charlot, mais également par un lent mouvement de caméra qui passe en revue de nombreux imitateurs du clochard céleste comme autant de spectres usés d'un passé révolu, réduit au pastiche insignifiant. Évidemment, ce sombre constat est amplifié par le fait que Philippe ne soit lui-même qu'une copie, un Québécois réduit à mimer ce géant du cinéma américain. Bref, un colonisé malgré lui… qui trouve cependant dans la figure de Chaplin – qui sera lui-même mis au ban de la société américaine – un véritable modèle de comportement et de posture morale à suivre.

Fidèle à ses habitudes, Giroux filme au plus près le visage et le corps de son personnage tout en refusant d'en approfondir la psychologie. Que sait-on de Philippe, mis à part le fait qu'il a déserté, que sa mère – et le Québec – lui manquent, qu'il semble foncièrement bon et ne rêve que de pouvoir se cacher à Détroit ? À l'image de ses antagonistes, Philippe agit principalement comme symbole. Si le personnage démoniaque interprété par Romain Duris incarne sans aucune subtilité l'aboutissement inévitable du cynisme capitaliste, Philippe représente quant à lui le jeune Québécois qui peine à atteindre l'âge adulte (il parle encore à sa mère comme un enfant) et subit sans raison la cruauté d'une Amérique qui ne veut que l'asservir ou, dans le meilleur des cas, le coloniser à travers l'appât du gain. Et c'est justement là que réside la profonde schizophrénie d'une œuvre qui est à la fois audacieuse sur le plan formel et étrangement réactionnaire dans son discours teinté d'apitoiement nationaliste. On ne peut qu'applaudir l'accomplissement plastique et la virulence politique d'un film qui utilise de façon si appropriée les paysages et les mythes américains. De telles fulgurances rendent d'autant plus surprenant ce retour de l'homme québécois comme pauvre « petit nègre d'Amérique ». Le titre du film annonçait toutefois cet étrange programme. Le véritable spectre du film n'est peut-être pas celui de Chaplin finalement.

Québec 2019 | Ré. **Maxime Giroux** | Scé. **Simon Beaulieu**, **Maxime Giroux**, **Alexandre Laferrière** | Ph. **Sara Mishara** | Mont. **Mathieu Bouchard-Malo** | Mus. **Olivier Alary** | Int. **Martin Dubreuil**, **Sarah Gadon**, **Reda Kateb**, **Romain Duris**, **Soko** | **94 minutes** | Dist. **Funfilm Distribution**

1. **revue24images.com/cineaste-invite/quelques-observations-quebeco-winnipegoises-sur-le-realisme-suicidaire/**

La femme de mon frère
de Monia Chokri

PAR APOLLINE CARON-OTTAVI



Le film s'ouvre sur un jury d'universitaires. L'un après l'autre, des plans fixes nous dévoilent ses membres : une femme qui éructe, puis un homme d'âge mûr qui argumente, puis un homme d'âge très mûr qui déblatère, et enfin un homme chauve qui ricane. Une fois que tout ce beau monde a explosé, on découvre que, Sophia, la thésarde, assistait à la scène. Le comique est efficace et bien installé en quelques lignes et quelques cadres. Le plan suivant nous montre Sophia qui court en vain après ses papiers emportés par le vent à la sortie de l'université, et là, le comique est un peu poussif et longuet. Ce début est à l'image de *La femme de mon frère* : une comédie qui a ses maladresses et ses défauts à certains moments, mais d'indéniables qualités et bonnes idées à d'autres.

Un bon ratio pour un premier long métrage, de surcroit dans la veine difficile de la comédie romantique, qui a valu à la cinéaste de décrocher un prix coup de cœur du jury Un certain regard à Cannes. La romance se voit d'ailleurs ici décalée : le grand amour est celui qui unit Sophia et son frère Karim, trentenaires célibataires et « adulescents » comme les grandes métropoles en regorgent. Jusqu'au jour où celui-ci va rencontrer la gynécologue de sa sœur, une femme « parfaite » qui va s'installer dans le paysage. Cette rencontre faisant ombrage à une complicité qui emplit la vie de Sophia, assez peu occupée comme celle de toute jeune femme libre, surdiplômée et donc sans avenir professionnel, va déclencher une jalousie terrible de sa part.

À un rythme effréné, cette petite histoire est l'occasion pour Monia Chokri de nous entrainer dans les montagnes russes émotionnelles d'une trentenaire désabusée et désœuvrée : la consternation devant ses parents (un père d'origine étrangère et une mère québécoise réunis par le gauchisme hippie), qui ont attendu d'être divorcés pour se comporter comme des amoureux de 15 ans, la déprime mêlée de dégout devant les copines qui dégoulinent de maternité mielleuse tandis qu'elle en est à son deuxième avortement, le mépris face à la *date* un peu pataude que son frère essaie de lui mettre entre les bras, le snobisme résigné que lui inspirent les emplois qu'on lui propose après huit ans de thèse… Sophia est un personnage aussi agaçant qu'attachant, avec tout le narcissisme, l'égocentrisme et la vacuité qui font d'elle une caricature de la caricature de sa génération et de sa classe socio-économico-culturelle.

Ces défauts sont aussi ceux que l'on peut reprocher au film lui-même, au risque de laisser certains spectateurs indifférents ou grinçant des dents… La comédie de Monia Chokri, qui fut révélée comme actrice dans *Les amours imaginaires*, se voit bien sûr imposer la comparaison à l'univers de Xavier Dolan. Une proximité que l'on retrouve à travers certains tics de mise en scène : une musique excessivement démonstrative, des intermèdes de couleur pop pour lier les séquences, sans oublier l'hystérie qui peut surgir à tout moment, que ce soit via des personnages au bord de la crise de nerfs ou via un montage ultra-saccadé. Ces penchants ne sont d'ailleurs pas les meilleurs atouts de *La femme de mon frère*. On regrette que certaines scènes ne prennent pas plus leur temps tandis que le montage, un bloc après l'autre, finit pourtant par donner le sentiment que le film s'éternise, ou encore que les dialogues reposent un peu trop sur des répliques coup de poing, bien que certaines soient particulièrement bien trouvées. La cinéaste nous fait tourner la tête, à défaut parfois de gagner en profondeur.

Mais tout cela ne suffit pas à gâcher le plaisir de celui qui accepte de se laisser prendre au jeu… Car Monia Chokri ne signe pas une parodie de Dolan, loin de là : elle a une voix bien à elle, dans ce portrait d'une féminité en quête de sens, coincée entre les infinies possibilités qui s'offrent à sa génération et l'insidieux conventionnalisme qui régit encore la société. Elle fait aussi preuve d'un véritable talent pour le comique. Si certains passages tombent à plat, nombreux sont ceux qui sont d'une efficacité redoutable pour singer les névroses en cascade de ceux qui n'ont pas de « vrais problèmes ». Et de ce flot déjanté et hilare, elle parvient à faire émerger non sans grâce de réels moments de poésie : ceux-ci ont pour cadre Montréal, dont elle s'empare avec une sensibilité discrète, et pour sujet la tendresse platonique des grandes amitiés fraternelles, ce qui donne un nouveau souffle à la comédie dite romantique. *La femme de mon frère* est ainsi somme toute une belle surprise, sans prétention, certes, mais c'est tant mieux, qui inaugure joliment le bal de l'été et laisse espérer que sa réalisatrice saura à l'avenir s'affirmer et s'affranchir de plus en plus.

Québec 2019 | Ré. et scé. **Monia Chokri** | Ph. **Josée Deshaies** | Mont. **Monia Chokri**, **Justine Gauthier** | Son **François Grenon**, **Sylvain Bellemare** | Mus. **Olivier Alary** | Int. **Anne-Élisabeth Bossé**, **Patrick Hivon**, **Evelyne Brochu**, **Micheline Bernard**, **Magalie Lépine-Blondeau**, **Mani Soleymanlou** | **117 minutes** | Dist. **Les Films Séville**

Leto
de Kirill Serebrennikov

PAR ANDRÉ ROY



Le dixième long métrage de Kirill Serebrennikov a été présenté au Festival de Cannes l'an dernier en l'absence du réalisateur, assigné à domicile sous des accusations de détournement de fonds. *Leto (« L'été »)* est apparu dès lors comme une lettre envoyée d'un pays lointain en kilomètres, mais proche de nous par son esprit et son style. Adaptation d'une biographie sur un chanteur interprète de la fin des années 1970 et du début des années 1980, Viktor Tsoï, du groupe musical Kino, cet opus formidable raconte indirectement les ultimes années d'un empire, l'URSS, où la liberté se voyait encore brimer, les artistes, surveiller et la censure, appliquer totalement. Mais cela ne pouvait pas durer éternellement, et d'une certaine façon *Leto* est la radiographie d'une prérévolution, dont la scène du jazz est le cœur exubérant, annonçant la chute de la superpuissance en 1989.

Leto suit durant quelques mois une bande de jeunes bohèmes de Leningrad qui se rencontrent dans des salles de concert et des boites de jazz. Tous veulent faire advenir une musique contemporaine, soit un rock fortement inspiré par les vedettes occidentales comme David Bowie, Lou Reed, T-Rex et Joy Division. Le rock cristallise ici moins une lutte politique contre le lourd pouvoir en place que des moments d'une génération qui veut vivre sans retenue ni surveillance. Surtout, il solidifie les liens d'amitié, et ce, dans un esprit communautaire protecteur que favorisent les séances de répétition et d'enregistrement, de même que les soirées qui tournent en fête et en beuveries. L'impétuosité soude les gens dans leur hédonisme.

Trois personnages vont concrétiser, parmi d'autres adeptes de cette musique, l'envie de créer en toute liberté, en dehors de l'économie étatique et du contrôle idéologique. Le récit se concentrera petit à petit sur ce trio formé de Mike Naoumenko, leader du groupe Zoopark, sorte de chef spirituel, plus âgé que les autres, de Natacha, sa compagne qui a un enfant de lui, et de Viktor Tsoï, jeune compositeur eurasien doué, destiné à la gloire. Une histoire d'amour naitra entre Natacha et le beau Viktor qui perturbera les relations du trio, sans pourtant rompre définitivement leurs liens fraternels ; cette trajectoire amoureuse traitée délicatement, en clair-obscur, vient éclairer l'antagonisme dénué de toute jalousie et de toute rivalité entre Mike et Viktor.

Le film, en noir et blanc et en Scope, jaspé par quelques plans en couleur, s'ouvre sur un concert de Zoopark, concert très surveillé par l'État. Une deuxième séquence, cette fois sur une plage, vient resserrer l'action sur Mike et ses copains admiratifs. Par le choix des cadres et des nombreux personnages, nous sommes immédiatement plongés dans un tourbillon qui nous déstabilise, demande une attention soutenue — ne serait-ce que pour identifier chaque personnage et son rôle —, nous ordonne à entrer littéralement dans la séquence, à fusionner avec tout ce qui ici se mélange et éclate devant nous : les gens parlent sans arrêt, s'interpellent, dansent, se mettent nus, se baignent, etc. Est insufflé alors un sentiment de folie qui n'aura de cesse de se déployer tout au long du récit et en signera sa souveraineté. Cet après-midi au bord de la mer est un programme qui condense la démarche du cinéaste : il traquera dès lors les affects que dégage chaque scène, nourrira d'intensité chacune d'elles ; dans un tourbillon d'énergies, il tentera de capter le désir qui rebondit de l'un à l'autre ; le réalisateur observera dans un tremblement de sentiments et d'attitudes une jeunesse dont le seul centre de gravité est et sera toujours cette musique qui les réunit.

Du point de vue narratif, la séquence de la plage réorientera le récit : avec l'arrivée de Viktor et de son comparse, un déplacement partira de Mike, le leader, objet de toutes les attentions, pour se diriger vers Viktor. Le film suivra ensuite les deux musiciens et leur bande d'amis hétéroclite, surtout lors des concerts plus ou moins privés. Tous communiquent leur fébrilité et leur fièvre au film durant un peu plus de deux heures ; leur énergie se transmet à la narration, qui gardera une certaine opacité, et à une esthétique souvent décalée, comme dans cette scène de train (ce ne sera pas la seule) où les plans sont marqués par des dessins et gravures sur pellicule qui ont un aspect à la fois enfantin et exaltant. Serebrennikov ne fait pas des deux musiciens des héros en lutte contre la société ; il les prend pour ce qu'ils sont : des jeunes hommes purs, non contaminés par les travers de la société communiste, aspirant à vivre pleinement leur amour de la musique. Ils ne les idéalisent pas. La musique est leur vocation, et ils en seront naturellement les martyrs, les témoins innocents. C'est ce que suggère la dernière partie du film. Viktor, qui a réussi (il s'est coupé les cheveux, son habillement est chic), s'apprête à donner un concert ; Mike, séparé de Natacha, revient de Moscou assister au spectacle. Alors, sur des gros plans de Tsoï et Naoumenko sont indiquées les dates de leur courte existence (1962-1990 et 1955-1991). Les ultimes minutes du film se transforment en véritable élégie, clôturant un film d'une étonnante modernité.

Russie, **France 2019** | Ré. **Kirill Serebrennikov** | Scé. **Kirill Serebrennikov**, **Lily Idov**, **Mikhail Idov**, d'après l'œuvre de **Natalia Naumenko** | Ph. **Vladislav Opelyants** | Mont. **Yury Karikh** | Mus. **Roman Bylik** | Int. **Roman Bilyk**, **Irina Starshenbaum**, **Teo Yoo** | **126 minutes** | Dist. **MK2** | **Mile End**

Asako 1 & 2
de Ryūsuke Hamaguchi

PAR ANDRÉ ROY



Après *Happy Hour* (un feuilleton rassemblant *Senses 1 & 2*, *Senses 3 & 4* et *Senses 5*), que nous avons pu voir l'été dernier et qui a été de nouveau présenté dans la rétrospective récente du cinéaste japonais au Cinéma Moderne, voici le mystérieux, mélancolique et doux *Asako 1 & 2*. Autant *Happy Hour* était un film engagé sur quatre femmes prises dans les raies de structures sociales ne leur laissant guère de place, autant *Asako 1 & 2* se laisse voir comme un film sur les sentiments, presque une œuvre sentimentale sur une jeune fille apparemment sage sous tous rapports. Adapté d'un roman de Tomoka Shibasaki, ce nouveau film d'Hamaguchi est le récit de l'obsession d'une image, celle de l'énigmatique beauté d'un jeune homme et de son double ; c'est pourquoi on a vu dans cette histoire la figure inversée de *Vertigo* : le fantasme d'une femme par un homme chez Hitchcock étant remplacé ici par celui d'un homme par une femme. En déplaçant la perception du drame hitchcockien – si tant est que le cinéaste japonais ait eu cette intention avec *Asako* –, il fait de l'homme un prisonnier de l'obsession d'une femme.

Asako est une jeune étudiante qui a les traits parfaits et la fragilité d'une poupée. Elle rencontre dans une exposition de photos un jeune homme, Baku, qui, avec ses cheveux longs qui lui tombent sur le front, a la tête d'un chanteur rock. Dès qu'ils sont seuls à l'extérieur, il l'embrasse, et c'est le coup de foudre. Elle le présente à ses amis, dont Haruyo, une vieille copine qui connait la réputation du garçon en tant qu'homme

irresponsable, s'éclipsant durant plusieurs heures ou plusieurs journées. C'est ce qui se produira, Baku disparaitra sans aucune explication de la vie d'Asako. Cependant, c'est pour se « réincarner », deux ans plus tard, en Ryôhei, un homme d'affaires dans une entreprise de saké, dont le comportement et l'habillement n'ont plus rien à voir avec l'ex-amant ; son conformisme ne fait pas rêver Asako, qui s'est attachée à lui parce qu'il ressemblait à son premier amoureux. Cinq ans plus tard, menant sa vie avec Ryôhei, cette fois à Tōkyō, la jeune fille, qui travaille dorénavant dans un café, a gardé secrète cette aventure à Osaka.

Le film n'est pas tant l'histoire d'un double que la relation duelle d'Asako (d'où le titre du film suggérant un double destin pour la jeune fille). Elle aime Baku en Ryôhei, ce que ce dernier a bien deviné quand l'ancienne flamme survient dans un diner entre amis du couple et entraine sans aucune résistance Asako avec lui – mais est-ce un rêve de la jeune femme ? Son amour pour Baku brule encore. Tout le quotidien semble frappé d'étrangeté, et ce, encore plus, quand Asako partira avec lui – mais est-ce réel ? Ce choix de la jeune femme pour le beau mannequin qu'est devenu Baku dit l'inexorabilité du destin. Quand elle décide de le quitter pour retourner vers Ryôhei, n'a-t-elle pas compris qu'on ne peut pas aimer une image, un fantôme ?

Asako 1 & 2 est un film paradoxal et complexe sur l'idéal romantique et, comme généralement cela se produit, sur sa désillusion. Hamaguchi ne s'en tient donc pas à l'illustration traditionnelle de ce syntagme. Il enrichit la proposition par une écriture qui adopte, entre autres, les figures de la répétition qui cimenteront – et le feront accepter par les spectateurs – l'affect de la ressemblance entre deux amours. Des scènes presque identiques sont reprises : l'exposition de photos à Osaka se retrouve à Tōkyō ; c'est à Osaka qu'Asako revient vivre avec Ryôhei ; cinq enfants qui jouent dehors, une première fois à Osaka quand Baku est présent, et une seconde fois à Osaka en présence de Ryôhei. Comme si tout recommençait implacablement. Une profonde étrangeté imprègne certaines scènes, jusqu'à les rendre parfois fantastiques : celle, par exemple, du tremblement de terre quand Ryôhei est dans la salle de théâtre et qu'on entend tomber les objets dans le noir, ce qui suscite une réelle angoisse ; ou cette autre scène de la visite d'un village en reconstruction après le tsunami de 2011 et qui semble irréelle. Sans parler des autres personnages dans « Asako 1 », qui reviennent inopinément dans « Asako 2 ». De fait, le cinéaste défait constamment une linéarité attendue, qui aurait pu transformer son drame en bluette ; il s'en libère par de fortes ellipses et de faux raccords narratifs (voir l'histoire du chat dont Ryôhei se débarrasse, mais qui est encore chez lui quand Asako revient à la maison).

Allégorie sur une passion intenable et sur le romantisme à l'ère moderne, ce neuvième film de Ryūsuke Hamaguchi est une œuvre puissante, surprenante, fascinante, tout en délicatesse et en émotions, particulièrement juste sur le sentiment de l'amour, le sublimant pour le rendre, à nos yeux, toujours éternel.

Japon, France 2019 | Ré. **Ryūsuke Hamaguchi** | Scé. **Ryūsuke Hamaguchi, Sachiko Tanaka**, d'après l'œuvre de **Tomoka Shibasaki** | Mus. **Tofubeats** | Int. **Masahiro Higashide, Erika Karata, Kôji Seto, Daichi Watanabe, Sairi Itô, Kôji Nakamoto, Misako Tanaka** | **119 minutes** | Dist. **Mk2** | **Mile End**

Peterloo de Mike Leigh

PAR ROBERT DAUDELIN



Mr. Turner (2014) aurait-il été annonciateur d'un tournant dans l'œuvre de Mike Leigh ? La question se pose logiquement en voyant *Peterloo* : même choix d'écriture classique, mêmes recherches plastiques, même rythme. Bien sûr, les collaborateurs immédiats sont aussi les mêmes : photo, montage, musique et, comme toujours, plusieurs comédiens – mais ceci était encore plus vrai dans *Another Year,* pourtant d'une écriture bien différente, moins appliquée, plus libre en quelque sorte.

Les deux films se passant au début du XIXe siècle, sans doute pourrait-on suggérer que Leigh a voulu s'imprégner de l'époque. Et cette approche picturale, qui allait de soi pour parler de Turner, semble ici encore plus poussée pour parler politique et répression. Et que dire de la théâtralité des deux films, si loin des films précédents, comme si Leigh homme de théâtre et dramaturge avait fait violence au cinéaste.

Enfin, si *Peterloo* éblouit par sa grande maitrise plastique – les références à une certaine peinture documentaire du XIXe siècle sont assez évidentes – il demeure exigeant pour le spectateur qui doit toujours fournir une écoute attentive à des dialogues abondants et faisant usage d'une langue anglaise à l'évidence datée. On parle

beaucoup dans *Peterloo* et on parle politique, lutte de classes, exploitation, « one man, one vote », « Liberty or Death » et « full representation ». Seuls les familiers avec les Réformistes anglais du début 1800 pourront se retrouver dans les débats qui animent le film de part en part. Par ailleurs, il est assez évident que Leigh nous propose une lecture très actuelle de ces faits d'histoire : comment en effet ne pas penser aux récents gouvernements Tory quand les orateurs du film dénoncent la distance entre les hommes politiques et le peuple.

Le film couvre quatre années de luttes populaires, de 1815, au lendemain de la défaite de Napoléon aux mains de l'armée britannique, à 1819, année du massacre de Manchester ; c'est d'ailleurs un petit soldat de retour de Waterloo qui ouvre et ferme le film. Inutile de dire que le cœur de Mike Leigh est du bon bord ! Même qu'il a du mal à filmer les tenants du pouvoir (aristocrates, juges, ministres du culte et autres laquais du Palais) sans les caricaturer ; il faut dire qu'ils sont plus que « caricaturables » ; néanmoins la scène de la fin dans la chambre du Régent n'apporte pas grand-chose au film. Sont par contre très convaincantes les scènes de la vie quotidienne des prolétaires ainsi que les assemblées populaires avec leur verdeur et leurs incohérences. La justesse de la reconstitution de ces débats est une véritable leçon d'histoire, comme d'ailleurs la peinture des citoyens de la ville, dont l'exploitation s'inscrit déjà dans la révolution industrielle (la filature), et ceux des champs qui doivent lutter contre les « Corn Laws ». Leigh est ici à son meilleur, capable de vraies subtilités pour montrer combien sont complexes les enjeux et, parfois douteux, les choix des personnages : le portrait de Henry Hunt, le parlementaire londonien prêt à prêter son éloquence aux révoltés de Manchester, mais soucieux de préserver son prestige, est tout particulièrement réussi.

Comme toujours chez Mike Leigh. la direction d'acteurs est imposante. Un travail qui commence plusieurs semaines avant le tournage et qui suppose répétitions, improvisations et discussions. De plus, Leigh aime reprendre plusieurs acteurs d'un film à l'autre – certains ont joué dans presque tous ses films – se préparant ainsi un plateau agréable, mais surtout assurant à chaque film une homogénéité remarquable. Encore une fois responsable de la partition musicale, Gary Yershon apporte une attention particulière à la musique populaire et à ses instruments : le trio au bord de la rivière, comme le défilé dans la campagne, jusqu'au « God Save the King » approximatif apportent au film une coloration d'une grande justesse.

L'Angleterre de 1819, pays du « Bill of Rights » de 1689, n'était pas pour autant une société juste, loin de là. Le massacre longtemps oublié du St.Peter's Fields est un autre moment exemplaire de la marche contradictoire de l'Histoire. Le film de Mike Leigh n'est sans doute pas totalement réussi, mais son propos est si exceptionnel et si brillamment défendu qu'on ne peut que l'accueillir avec la même générosité que celle avec laquelle il nous est proposé.

Grande-Bretagne|**2018** | Ré. et scé. **Mike Leigh** | Ph. **Dick Pope** | Mont. **Jon Gregory** | Mus. **Gary Yershon** | Int. **Rory Kinnear**, **Maxine Peake**, **David Moorst**, **Pearce Quigley**, **Marion Bailey** | **154 minutes** | Dist. **Mongrel Media**

La fin des terres
de Loïc Darses

PAR SAMY BENAMMAR



« On a perdu le sens de la fierté », nous annonce la voix lointaine d'un jeune homme tandis que défilent sous nos yeux les paysages d'un Québec que Loïc Darses nous redonne à voir, comme dans un souvenir aussi actuel que dépassé. Dès son ouverture, *La fin des terres* renvoie à l'imaginaire d'un cinéma direct ancré au cœur de l'ONF qui a donné carte blanche au jeune réalisateur d'*Elle pis son char*. Ce premier long métrage se pose une question, moins présente mais toujours aussi vive, une question formulée par Pierre Perrault dans *Un pays sans bon sens* :

« Ce maudit pays là qu'on a colonisé »
du poète Alfred Desrochers
comment le nommer ?

Loïc Darses mentionne le documentariste dans son film qui se construit en écho direct à cette période où l'on avait encore « le sens de la fierté ». À la première partie du film de Perrault intitulée « l'appartenance à l'album », il répond par une œuvre elle aussi découpée en parties, mais dont le premier segment exprime non plus une conviction, mais un doute : « I le Questionnement ». Comme un souvenir périmé, les mots des personnages de Perrault reviennent en mémoire : « Si on veut survivre, il va falloir qu'on se sépare », il va falloir « reprendre le fleuve » et quoi qu'il advienne, « il faut gagner ou perdre ». *La fin des terres*, pour honorer ses ainés, donne la parole

à des nouvelles voix, des contemporains de son réalisateur nés dans un monde sans Falardeau, sans Chartrand. Un monde d'après le référendum où « il n'y a personne » pour porter un patriotisme mort avec le *Non* de 1995. Il ne reste alors qu'un territoire que doit apprivoiser une jeunesse n'ayant plus l'envie de combattre pour une lutte déjà perdue : celle de leur identité : « Le PQ c'est des archives ». Or, un encart nous signale, rouge sur blanc, que *La fin des terres* ne comportera justement aucune image du passé.

Les protagonistes n'habitent plus ces espaces désertés que traverse une caméra équipée d'un steadicam titubant dont les tremblements trahissent l'hésitation d'un regard qui cherche à se raccrocher à quelque chose dans une promenade dominée par l'indifférence. À cause du confort, « la révolte ne se passe pas ». Le point de départ de *Elle pis son char* était la découverte par Darses des vidéos enregistrées par sa mère lorsqu'elle s'était mise à la recherche de l'agresseur de son enfance. Retraçant ce parcours, il dessinait déjà dans ce court métrage les contours de son cinéma. Ici, se détachant de l'expérience personnelle, le cinéaste propose une errance jalonnée par les moments déterminant d'une jeunesse qu'il donne à entendre sans jamais qu'on la voit. Désincarnée, comme l'époque qui l'émet, la parole distante vient commenter de nouvelles cicatrices : celles du printemps érable en « transition avortée » qui devient de fait le point de départ d'une identité fragmentée. Et les images de partir alors de Montréal pour aller explorer d'autres espaces, tous facilement identifiables.

Ce territoire auquel on revient toujours résiste au rejet initial, et les personnages comme le spectateur se reconnaissent progressivement dans ces lieux emblématiques, que ce soit la pointe de la Gaspésie ou la croix du Mont-Royal. Commence ainsi à apparaitre le paradoxe au centre du film : si elles refusent de prime abord le concept d'identité québécoise, les voix qui viennent dialoguer, par l'entremise d'un montage minutieusement pensé, finissent par exprimer, malgré elles, un sentiment d'appartenance. Avec impertinence, elles « emmerdent le vote » et délaissent les bancs vides des tribunes où s'est joué un jour le débat de l'indépendance. Et tandis que le film glisse vers sa seconde partie « l'Impasse », l'enceinte d'une prison dressée par l'époque et son désespoir se fissure alors que reviennent des questions de fond entre colonisation et immigration.

À l'image, les pixels commencent à se détériorer jusqu'à ce que le paysage déformé tombe dans l'abstraction d'une identité aussi incertaine que les *glitch* qui viennent à envahir l'écran. Le *datamoshing* employé est une technique qui consiste à supprimer certaines images numériques pour tromper les algorithmes de lecture et obtenir un monstre graphique mettant à mal la linéarité au profit d'une fragmentation du temps et de l'image. L'usage de ce procédé fait écho aux propos du film : comme ces visuels au défilement altéré, la jeunesse québécoise se cherche et se perd entre son histoire et ses enjeux contemporains. Avec intelligence et subtilité, Darses glisse à l'image des indices qui viennent nuancer et approfondir les paroles rapportées jusqu'à une scène où le chaos se matérialise enfin. Dans un club, des lumières vacillantes éclairent les membres désarticulés qui se déhanchent au rythme d'une pensée qui se métastase ; et le figuratif et l'abstrait font corps dans une fulgurance lumineuse où les couleurs

s'entremêlent. Les lieux semblent alors se fondre en fragments d'images torturées dans lesquels on ne se reconnait plus. Le rendu esthétique permet de comprendre l'instabilité liée à la notion d'identité. Darses ne se contente pas d'illustrer ses entrevues. Dans de tels moments, il arrive à mettre en place des idées grâce au dialogue qui se noue entre le son et l'image. Ainsi les voix essayent d'affirmer des opinions, avant de les déconstruire, et ce sont les pixels des paysages qui finissent par souffrir de ces contradictions, le territoire se déformant au gré des fluctuations de l'identité.

Ces instants, qui auraient pu être plus nombreux, ne sont hélas pas assez représentatifs d'une œuvre qui, malgré sa volonté de déconstruction, reste trop rigide, trop définie pour pleinement incarner son indétermination. Les personnages étant nommés uniquement dans les crédits, on en vient à se demander à qui Darses donne la parole. Ces voix sans visages sont floues, et l'on ne sait alors plus si l'on entend les paroles mêlées et lacunaires d'individus ou si l'on écoute un discours dialectique dont la forme ferait obstacle au contenu. Et lorsqu'il est dit, par exemple, que le Québec ne se résume pas à Montréal, le spectateur a alors du mal à se défaire du sentiment général que *La fin des terres* reste attaché à cette ville à cause de protagonistes qui, dans l'ensemble, s'expriment par un verbe assez caractéristique du milieu dans lequel a dû évoluer le cinéaste pendant ses études. Dans cet entre-deux, rares sont les moments où les langues fourchent pour laisser surgir l'émotion, justifiant au passage certaines maladresses. Quand une jeune femme nous dit : « je suis métisse, j'ai l'impression d'incarner une réconciliation », on devine que la phrase est très personnelle et qu'elle ne prétend pas résoudre la question autochtone, mais la problématiser. Cependant, en l'insérant dans une suite construite, le film laisse dans le doute quant à la valeur à accorder aux interventions. Ces dernières, entre affirmations et suppositions, s'enchainent d'une manière parfois scolaire et se répondent avec une logique de montage systématique qui nuit à la volonté de fragmenter le discours.

La dernière partie « Réappropriation », impose de manière un peu trop péremptoire l'idée voulant que « l'avenir, c'est la diversité culturelle ». Pourtant intelligemment amenée par les *glitchs* et l'explication du « monstre qui est en nous », évoquée tant par le calvaire d'Oka que par les évènements de la mosquée de Québec, cette partie reste malgré tout prévisible. Face aux horreurs passées et contemporaines, *La fin des terres* se conclut sur une voix devenue collective – était-ce nécessaire –, à savoir celle d'une jeunesse qui se contenterait d'une promenade indifférente « dans l'époque donnée » et qui finirait par confesser : « Je ne m'en fous pas ».

Dans *Cornouailles*, les bœufs musqués sont « suivis des veaux nouveaux comme pour déjà leur enseigner l'austérité ». Pour sa part, Loïc Darses laisse s'exprimer les veaux d'aujourd'hui, jeunes bêtes aussi fougueuses que réfléchies qui doivent faire face au « peu de vie qu'il reste à brouter dans le cloitre étroit des survivances. », comme le constatait/

présageait Pierre Perrault à son époque. Dans les pas de ses prédécesseurs (on parle ici de Perrault, mais aussi du Gilles Groulx de *24 heures ou plus* dont le cinéaste revendique l'influence), le film part de la fable désabusée d'une génération que l'on pense apolitique, voire apathique, pour mettre au goût du jour des questionnements qui entendent dépasser « l'illusion du spectacle d'une identité claire ». S'il ne laisse pas suffisamment de place au doute et à la déconstruction qui étaient pourtant les points de départ si stimulants de sa proposition, Loïc Darses signe ici un premier long métrage à la fébrilité certes parfois maladroite, néanmoins aussi pertinente que percutante.

Québec 2019 | Ré. et scé. **Loïc Darses** | Ph. **Charlotte Lacoursière**, **Louis Turcotte** | Mont. **Philippe Lefebvre** | Mus. **Tim Hecker** | **91 minutes** | Dist. **ONF**





Ville Neuve de Félix Dufour-Laperrière

PAR SAMY BENAMMAR



Des photographies à l'encre de Chine pour réécrire au présent le passé qui hante. Simulant une projection, des archives animées redessinent les contours de visages tiraillés, notamment celui d'une jeune femme dont le regard s'abandonne au noir. Ces premières secondes décontextualisent, laissent perplexe quant au destin d'un film qui échappe à tout étiquetage. Félix Dufour-Laperrière s'évertue à rendre les eaux du Saint-Laurent suffisamment troubles pour que l'on s'y noie et que l'on accepte de ressentir plus que de comprendre. Par la fenêtre au loin, on aperçoit la dure réalité d'un pêcheur : un fragment visuel dans une mer politique houleuse où l'encre jaillit autant qu'elle s'échoue.

Joseph se redresse, lève les yeux au ciel, un feu d'artifice lui balaie le visage, lumières subtiles de l'encre qui s'estompe, coagule, se transforme en reflets là où l'image suggère plus qu'elle ne dit. Le trait, comme le regard tremblant, décrit l'espoir qui s'effondre quelques instants plus tard alors qu'un poisson mort disparait dans le noir de son propre sang. Joseph s'enfuit, ultime exil pour trouver une réconciliation avec lui-même, avec son ex-femme et le Québec pour lesquels il brule d'amour et se consume de colère. À Ville Neuve, lui reviennent en mémoire les premières heures d'un couple depuis longtemps essoufflé. Le rejoindra-t-elle, cette femme qu'il ne cesse d'appeler au café du coin entre deux sages conseils du barman ? Des conversations de comptoir sur l'amour, la politique, la pêche, la vie en région, le référendum. Autant de thèmes qui se dissolvent dans l'encrier d'un film entièrement réalisé à la main.

Dans la rue, la porte ouverte d'un garage laisse entrevoir de jeunes musiciens. Cacophoniques, leurs mélodies n'ont que la puissance de la révolte. En face, on barricade les fenêtres d'une petite maison d'abord blanche, puis bientôt noire alors que l'animation métamorphose les lieux. La bâtisse s'enflamme au travers des yeux du vieil homme qui regarde sa province prendre feu, comme lui. Le monde alentour est pris de mouvements incontrôlables – une ébullition plus visuelle que politique – et les symboles s'enchainent au rythme d'une plume qui dessine et sublime chaque animation. Ici un fil de pêche s'entortille autour d'un hameçon, là les entrailles du poisson se déversent d'elles-mêmes. Les corps et les objets surgissent, tantôt lumière dans l'obscurité, tantôt noirs sur la toile trop blanche. Quelques gouttes d'eau frappent le vide, puis ruissèlent le long d'un visage qui se dévoile au fil de l'écoulement aussi fluide que les lignes d'encre. Difficile de décrire les nombreuses fulgurances graphiques tant chacun des plans se constitue en essai singulier. Ces allégories éclairent autant qu'elles assombrissent le propos. Reste une poésie qui transperce l'opacité du sens.

Le référendum sur l'indépendance, mentionné par un encart en début de film, se joue entre ces textures. « Ils pleurent un espoir étourdissant », dit l'ex femme, Emma, à propos du film russe, qu'elle vient de voir avec son fils Ulysse. Alors qu'il traite son père de lâche, une foule en « surimpression » envahit l'intime pour faire transition vers le vieil écrivain, seul dans la maison qu'on lui a prêtée. Il est habité par le même « espoir étourdissant ».

Ville Neuve ne traite en profondeur ni le politique ni le personnel, il ne développe pas ses sujets mais les disperse. Il en caresse la surface pour laisser des traces, métaphores incertaines, évocations furtives, qui se mêlent aux nuances de gris du pinceau.

La poésie s'incarne dans les retrouvailles entre la colère de Joseph qui reproche au Québec sa passivité et la douceur d'Emma qui continue de chanter l'espoir. Le film est porté par les voix de Robert Lalonde et Johanne-Marie Tremblay qui content les récits d'un territoire ; suaves et teintées autant de résignation que du désir d'avancer, elles brisent le lourd silence. Et puis cette scène magnifique où Ulysse raconte à sa copine le film russe. On comprend qu'il s'agit d'*Andreï Roublev*. Au tour de Théodore Pellerin de déclamer un texte entre doute et conviction. Le jeune homme ne parvient pas à s'endormir : sa chambre montréalaise hantée par les mêmes tourments que le bord du fleuve.

La fin choquera peut-être le regard qui s'attendrait à voir une fresque historique, de même que la relation amoureuse déroutera par sa dimension lacunaire, le manque de consistance de son récit. Mais de telles critiques font sans doute fausse route car *Ville Neuve* n'est ni animation, ni documentaire, ni fiction, ni essai, ni film expérimental. Il décevrait même quiconque souhaiterait y trouver l'un de ces genres. C'est que *Ville Neuve* est un poème et chacun de ses vers est pénétrant de beauté.

Québec 2019 | Ré. scé. et mont. **Félix Dufour-Laperrière** | Son **Olivier Calvert**, **Samuel Gagnon Thobodeau**, **Serge Boivin** | Mus. **Jean L'Appeau** | Voix de **Gildor Roy**, **Johanne-Marie Tremblay**, **Paul Ahmarani**, **Robert Lalonde**, **Théodore Pellerin** | **76 minutes** | Dist. **FunFilm Distribution**

Mad Dog Labine
de Jonathan Beaulieu-Cyr et Renaud Lessard

PAR ROBERT DAUDELIN



« Vous sentez-vous fou autant qu'on s'en fout ? » pourrait être le modus operandi de Lindsay et Justice, deux polissonnes qui vagabondent dans les rues de Portage-du-Fort et de Fort-Coulonge, alors que le père et les frères de Lindsay sont partis à la chasse en la laissant délibérément derrière. Le ton léger, à la fois comique et critique, de la chanson « Nous autres on s'en fout » de Plume Latraverse, vient curieusement résonner dans *Mad Dog Labine*, premier long-métrage de Jonathan Beaulieu-Cyr et Renaud Lessard. Alternant entre la mise en scène et une approche documentaire, le film puise dans la tradition du cinéma direct avec la collaboration d'acteurs non professionnels, le portrait franc que le film dresse du Pontiac, et surtout la façon dont le scénario s'imprègne des lieux et des personnes qu'il croise.

Le duo n'en est pas à sa première collaboration et, avec *Mad Dog Labine*, il nous donne à entendre et à voir le charme d'une région méconnue des gens de passage, ainsi que celui de celles et ceux qui y habitent et qui s'épanouissant devant la caméra. C'est une bouffée d'air frais, un cri d'exultation, une « ride en pick-up ». La beauté montrée dans le film est une beauté de l'ensemble et de l'instant, elle n'est pas trafiquée ou enjolivée ; elle est tout simplement vraie, comme lorsque les couleurs orangées du crépuscule transforment les panneaux de signalisation en silhouettes immobiles et rêveuses.

Alors qu'un billet de loto gagnant propulse l'histoire de Lindsay et de Justice dans une quête, le jeune Pascal Beaulieu, 13 ans, dans sa chaloupe, raconte l'histoire du Pontiac et de son attachement à ce dernier malgré les difficultés économiques de la région. L'animateur radio de « Vol de nuit », Julien Poulin, nous décrit de sa voix grave ses histoires de chasse et de silence, le sentiment qui nous habite lorsqu'on couche la bête, car « chaque bête que tu couches te fait vieillir de dix ans, je ne sais pas comment raconter ça, c'est beau en calvaire, » nous avoue-t-il.

L'originalité de ce film se trouve dans une transparence du dispositif où le documentaire ne se cache pas derrière la fiction, mais s'affiche comme tel, à part entière. La mise en scène documentaire est assumée ; certaines personnes s'adressent directement à la caméra, on entend la voix d'un des réalisateurs poser des questions et dialoguer avec les gens filmés. Bien que la parole soit fondamentale et qu'elle témoigne non seulement des désirs et des frustrations des personnages, mais aussi des réalités multiples du Pontiac, comme le chômage, l'exode vers les villes, l'importance de la communauté et la place des jeunes dans les régions, nous n'atteignons pas ici la subtilité et la profondeur des films de Pierre Perrault, mais là n'est pas l'objectif. *Mad Dog Labine* échappe aux classifications, et, bien qu'on puisse parler de « docufiction », quelque chose dépasse cette catégorie. Comme si deux films se faisaient face et se répondaient. Les histoires fictives et réelles s'entremêlent sans se confondre dans une fluidité étonnante, enrichissant ainsi la narration, alors que le scénario, malgré les revirements de situation cocasses, ne vise pas à tenir le spectateur en alerte, mais plutôt à permettre aux personnages de vivre et de s'exprimer.

Jouant sur la dichotomie entre les villes et les régions, sans tomber dans la condescendance, *Mad Dog Labine* échappe à la caricature exotique des campagnes, mais aussi des étrangers, comme ce groupe de jeunes voyageurs qui fantasment sur un futur bucolique, le temps d'une nuit. La rencontre de Lindsay et de ces jeunes est festive et douce, mais elle s'évapore dès le lendemain matin, alors que les citadins sont repartis et que Lindsay reste, pour une deuxième fois, derrière. Cette fois, ce n'est pas la colère qui l'habite, elle est toujours un peu boudeuse, mais paisible. Elle n'a pas le désir de partir, mais de rester bien au contraire.

Et pour terminer par le tout début du film, Pascal, canne à pêche à la main, nous parle de bois, de sirop d'érable, de l'air pur de sa région, et nous dit : « ça, c'est tout ce que je sais sur le Pontiac, j'te laisse avec cette information-là, fais ce que tu veux avec, j'm'en fous complètement. » En voilà un autre qui rejoint Plume Latraverse et, par ce choix d'ouverture, le duo Beaulieu-Cyr–Lessard nous prépare à ce qui va suivre. Le spectateur, lui, ne s'en fout pas… il est charmé par ce regard sensible sur cette jeunesse éveillée, fougueuse et impétueuse.

Québec 2019 | Ré. et scé. **Jonathan Beaulieu-Cyr**, **Renaud Lessard** | Ph. **Ariane Falardeau-St-Amour** | Int. **Ève-Marie Martin**, **Zoé Audet**, **Pascal Beaulieu**, **Charlotte Aubin**, **Sébastien Ricard**, **Emmanuel Bilodeau**, **Barbara Ulrich**, **Catherine Brunet**, **Sarah-Jeanne Labrosse**, **Sarianne Cormier**, **Julianne Côté**, **Antoine Pilon**, **Félix-Antoine Tremblay**, **Karl Walcott** | **85 minutes** | Dist. **Maison 4:3**

Batang West Side de Lav Diaz

PAR CARLOS SOLANO



Il existe dans *Batang West Side* (2001) un plan qui dure le temps d'un éclat. On y devine, presque sous forme d'hallucination, le cadavre d'une jeune femme brutalement violée, le corps recouvert de sang. À peine perceptible, son jaillissement au cœur d'une économie filmique basée sur la dilatation temporelle des plans, invite spontanément à le raisonner en termes de radicalité. S'il fait exception, aussi bien au regard du film qu'à la lumière de l'œuvre entière de Lav Diaz, c'est parce qu'il permet d'éclairer tous les autres : il résume à lui seul les motivations artistiques et politiques d'un cinéaste qui sait parfaitement tracer les limites là où la cinéphilie lui reconnaît un goût pour l'illimité. Limites éthiques, bien sûr, mais pas seulement : limites formelles, aussi, celles qui permettent de rendre un plan absolument saisissant, déchirant, cru comme une tache d'encre noire versée sur du papier blanc.

En hors-champ, le corps d'un jeune Philippin, Hanzel Harana, est abattu dans une rue du New Jersey : la prémisse scénaristique sert ici à activer une enquête policière qui s'avère, au fond, historique et sociale. Engagée sans trêve sur plusieurs fronts, l'œuvre de Lav Diaz inclut ici une nouvelle menace idéologique, celle de la violence exercée par le capitalisme sur la diaspora philippine. Elle s'ajoute à celle des ravages provoqués par l'invasion espagnole ou à celles des dictatures qui s'enchainent depuis cinq décennies aux Philippines. Si *Batang West Side* possède une place éclairante dans l'œuvre de Lav Diaz, en plus d'être son seul film tourné aux Etats-Unis, c'est parce qu'il

relève, avec toute la finesse analytique requise, l'importance de raisonner la réalité historique et politique d'un pays à partir des codes ordinaires du film noir.

Dans la tradition qui connecte *The Big Sleep* (Howard Hawks, 1946) à *The Killing of a Chinese Booke* (John Cassavetes, 1976), Lav Diaz s'installe dans des ambiances nocturnes, là où les repères temporels se brouillent jusqu'à l'abstraction, là où la nuit engloutit et efface les gestes les plus insensés ; ce n'est plus la « femme fatale » qui mène l'homme vers la catastrophe mais la logique démente d'un système économique. Le coupable du crime de Hanzel importe finalement assez peu puisqu'il n'est pas réellement personnifiable mais profondément systémique. Ici, il n'y a d'autre violence que celle provoquée par l'argent : elle vide le corps du moindre affect, déporte l'humain du côté de l'indifférence, engendre toutes les blessures possibles. En cela, *Batang West Side* s'avère être un film intiment en lien avec les leçons politiques du dernier Bresson, *L'argent* (1983), dont il n'a rien oublié de sa logique infernale : dans l'échelle sociale, en cascade, de plan en plan, les pauvres payent toujours pour les fautes morales des plus riches.

Fidèle aux grandes lignes qui structurent le film policier, l'enquête criminelle se métabolise presque d'emblée en enquête sur soi. Rythmé par des flash-back où le policier Mijares, durant l'enquête, se souvient de sa mère dans le contexte de la dictature de Marcos, *Batang West Side* traite ainsi le « fait divers » en déclencheur de trauma historique et le crime privé renvoie aux angoisses collectives ; par la force du raccord, le film rapproche l'actualité de la communauté philippine aux États-Unis à celle d'un pays déchiré par un passé de répression militaire. Comme toujours chez Lav Diaz, si tout corps est radicalement politique c'est parce qu'il empile la souffrance de tous ceux qui l'ont précédé ; parce que son passé n'est en aucun cas libre d'une Histoire collective ; parce qu'un corps, pour le cinéaste, ne s'arrête jamais aux limites de la peau mais se déploie pleinement dans un décor, dans une réalité sociale, évolue à l'intérieur d'un plan.

D'une durée moins radicale et titanesque que celle de ses chefs-d'œuvre les plus récents, les plans de *Batang West Side* semblent davantage travaillés par la volonté d'atomiser le réel, ouvertement traité en vertige insondable. On a rarement vu un film de Diaz aussi découpé et tranché, énigmatique et confus. En lieu et place des longs plans séquences qui caractérisent son style, *Batang West Side* privilégie la multiplicité des prises de vues. La caméra scrute le réel, à la recherche du moindre indice, allant même jusqu'à contredire la parole d'un témoignage. La succession d'interrogatoires laisse entrevoir un monde où il devient impossible de distinguer le vrai du faux, où le rapport au réel s'avère impartageable et où, image par image, le portrait d'une communauté se défait progressivement, de manière définitive.

Philippine, États-Unis | **2001** | Ré. et scé. **Lav Diaz** | Ph. **Miguel V. Fabie III** | Mont. **Ronald Allan Dale** | Son **Rudy Gonzales, Alex Tomboc** | Mus. **Joey Ayala** | Int. **Yul Servo, Joel Torre, Gloria Diaz, Angel Aquino, Priscilla Almeda, Raul Arellano, Arthur Acuna** | **302 minutes**



I Bought a Vampire Motorcycle (1990)

de Dirk Campbell

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Inévitablement, un titre tel que *I Bought a Vampire Motorcycle* crée certaines attentes spécifiques. Il implique tout d'abord que le protagoniste s'achètera une motocyclette. Il sous-entend ensuite que la véritable nature de ladite motocyclette sera vampirique. Avec une telle prémisse viennent évidemment de grandes responsabilités, à commencer par celle de livrer au spectateur exactement ce à quoi il s'attend quand il choisit de regarder un film s'intitulant *I Bought a Vampire Motorcycle*. Fort heureusement, le long métrage de Dirk Campbell est à la hauteur de cette incroyable promesse faite par sa bande-annonce : « *Most good motorcycles run on gasoline. This is a bad motorcycle. It runs on blood.* » Cette motocyclette, en effet, aime le sang ; et c'est, au fond, tout ce qui compte.

Comédie absurde carburant aux viscères ainsi qu'à l'improbabilité assumée de son principal ressort narratif, *I Bought a Vampire Motorcycle* trouve constamment de nouvelles manières de mettre en scène l'idée parfaitement idiote qu'une moto soit animée par de mauvaises intentions. La caméra de Campbell cultive habilement l'anthropomorphisme de cette Norton Commando possédée, qu'elle se plait à placer dans une variété de situations où elle peut faire preuve d'une volonté propre : voyant ses propriétaires s'arrêter à un restaurant chinois, par exemple, la machine maléfique décide de se sauver lorsque ceux-ci décident de commander des crevettes à l'ail. Les codes du récit vampirique sont exploités de manière complètement décalée et appliqués, avec une insistance forcenée, à la logique interne de cette relecture motorisée.

Bien qu'elle n'arrive jamais à la cheville des premiers Sam Raimi ou du fameux *Braindead* de Peter Jackson, cette obscure production britannique cultive avec un flair certain les mêmes sensibilités esthétiques et tonales : l'énergie outrancière l'emporte sur tout le reste, les blagues plus ordinaires du scénario étant rapidement éclipsées par les innombrables élans de *slapstick* violent qui ponctuent le récit. Vulgaire et crasseux, mais d'un enthousiasme contagieux, le résultat final relève autant de l'hommage sincère à la tradition de l'horreur gothique que de la parodie grotesque des pires séries B des années 1970. La présence au générique de l'acteur Anthony Daniels, mieux connu du grand public pour avoir tenu le rôle de C-3PO dans la saga *Star Wars*, est indubitablement la cerise trônant au sommet de cet abracadabrant sundae.



Psychomania (1973)

de Don Sharp

PAR ALEXANDRE FONTAINE ROUSSEAU

Des motocyclettes circulent au ralenti parmi un cercle de pierres, dans un épais brouillard auquel on prête aisément des origines surnaturelles. Une lourde basse, accompagnée par les envolées d'une guitare lysergique à souhait, ajoute à l'atmosphère menaçante de cette entrée en matière résolument onirique. *Psychomania*, aussi connu sous le nom de *The Death Wheelers*, est probablement le meilleur des films d'horreur britanniques ayant tenté de surfer sur la vague psychédélique au début des années 1970. Le récit suit une bande de motards dirigée par Tom (Nicky Henson), un jeune homme que l'ennui pousse à faire un pacte avec le diable ; s'il se suicide, lui promet le Malin, il pourra vivre éternellement. Bientôt, Tom revient d'entre les morts en chevauchant sa moto afin d'inviter ses camarades à suivre son exemple. Mais sa copine Abby (Mary Larkin) est plus réticente que les autres à l'idée de mettre fin à ses jours.

Sous ses allures de série B opportuniste combinant deux ou trois idées au goût du jour, *Psychomania* brosse le portrait d'une jeunesse anglaise blasée, prisonnière d'un pays conservateur écrasant celle-ci sous le poids de sa propre histoire. Punk avant l'heure, le film cultive avec verve un certain nihilisme adolescent, porté par un romantisme suicidaire qu'il ne condamne qu'après l'avoir exploité pleinement. Les séquences au cours desquelles les membres des Living Dead terrorisent les habitants de leur village cèdent bientôt le pas à un complot plus ambitieux dont le but ultime est d'éliminer toutes les figures d'autorité de la petite bourgade : les professeurs, les juges et les policiers qui représentent un ordre établi qu'il s'agit de faire tomber définitivement. À sa façon, le film de Don Sharp évoque ainsi le fameux *If…* de Lindsay Anderson, sorti cinq ans plus tôt.

On ne peut plus britannique, *Psychomania* est porté par un humour noir lui permettant de transcender les limites de son modeste budget. La vague de suicide emportant un à un les jeunes motards est mise en scène d'une manière parfaitement irresponsable évoquant le dessin animé, tandis que Tom est enterré sur sa fidèle bécane au cours de l'une des scènes de funérailles les plus mémorables de toute l'histoire du cinéma de genre. Quant à la rébellion d'outre-tombe des Living Dead, elle se résume plus souvent qu'autrement à deux ou trois étalages de supermarché renversés. Que feriez-vous si vous étiez immortel ? *Psychomania* offre à cette question la plus glorieusement juvénile des réponses possibles : faire chier les vieux, pour toute l'éternité.

Maudite Poutine

DVD

de Karl Lemieux

ENTRETIEN AVEC KARL LEMIEUX
PAR CHARLES-ANDRÉ CODERRE



Peux-tu nous parler de l'origine de *Maudite Poutine* ?
On discute du film trois ans après sa finition. Je me rends compte qu'à sa sortie, il y a eu quelque chose d'incompris chez plusieurs spectateurs. Souvent, les gens se questionnaient sur les motivations de raconter une histoire de crime organisé dans un village du centre du Québec. C'est important de comprendre que ce qui est montré dans le film, ce sont des choses qui se produisent pour de vrai. D'où l'intérêt de retourner dans mon village natal et essayer de faire face à cette réalité. Le projet, c'était d'essayer de réfléchir à une époque, à des choses qui sont arrivées dans mon village. Je suis parti de là quand j'avais 17 ans, mais c'était aussi une façon de voir ce qu'étaient devenus les amis qui étaient restés là-bas.

Les situations que tu décris dans *Maudite Poutine* peuvent être également vécues dans d'autres villages du Québec ou ailleurs dans le monde.
Totalement. Au festival de Venise, un journaliste italien m'a demandé pourquoi je parlais de crime organisé, affirmant que c'était un problème unique à l'Italie. Je suis parti à rire. Le crime organisé est présent dans toutes les régions du monde. Et justement, l'un des endroits où le film a probablement été le mieux reçu, c'est au Mexique. J'ai rencontré des jeunes qui sont venus voir le film parce qu'ils s'intéressaient aux choix musicaux, ou bien ils connaissaient mon travail que je faisais en collaboration avec différents musiciens (Godspeed You! Black Emperor, Franciso Lopez, etc.). Après le visionnement, ils ont eu un choc ! Un choc parce que le film montrait des situations qu'ils vivaient au quotidien. Leurs amis qui sont *pognés* dans des histoires du cartel ou de violence avec le crime organisé. Du moment où tu réalises que *Maudite Poutine* n'est pas du mauvais Tarantino ou un faux film de gangster, mais qu'il relate une réalité au Québec, le regard sur le film peut changer complètement.

Tu portes un regard sur la région qu'on associe souvent à la ville.
Quand on était plus jeune, on trouvait des façons de rendre notre vie intéressante. On faisait des fêtes, on s'intéressait à la culture, à la musique. Et les gens disent : « Oui, mais de la musique comme ça, des concerts comme ça, ça n'existe pas en région ». Ce n'est pas vrai ! Quand j'étais adolescent, il y avait plein de groupes de musique au village, beaucoup de projets *noise* d'ailleurs, s'inspirant de groupes tels que Sonic Youth. Le film fait référence à une partie de mon adolescence : des répétitions dans des sous-sols, des partys avec des amis où ça *jammait* pendant des heures, des petits concerts… ce n'est pas juste des phénomènes urbains… tout comme le crime organisé. Dans les villages, tu es confronté à cette violence directement, parce que tout le monde se connait tandis qu'en ville, on le sait que c'est présent, mais, on n'en est pas témoin.

Comment en es-tu arrivé à travailler avec Marie-Douce St-Jacques pour coécrire le scénario ?
Cela faisait plusieurs années que j'essayais d'écrire mon scénario. On parle d'une période de trois ans plus ou moins. J'avais des notes, des scènes, une histoire en tête,

mais c'était clair que j'avais besoin d'aide pour aménager tout ça. J'ai essayé de travailler avec un scénariste professionnel, super talentueux, mais, on allait dans une direction qui me plaisait moins, on n'avait pas la même sensibilité sur le sujet. Je pense que Marie-Douce est la personne à qui j'ai été capable de raconter mon histoire le plus en détail. C'est une amie qui comprenait mes références musicales, mon univers créatif ; elle-même joue dans des groupes de musique, elle possède une culture générale monumentale. Je savais qu'elle avait étudié la littérature et le cinéma, sans toutefois avoir d'expérience en scénarisation comme telle. Je lui ai donc proposé d'écrire le scénario avec moi. On a écrit pendant presque trois ans ensemble. On se faisait une rencontre par semaine, où on parlait, puis elle partait de son côté écrire le scénario, puis on se rencontrait à nouveau et ainsi de suite. C'est comme ça que le film s'est écrit.

Peux-tu me parler de tes références photographiques ? Je connais ton intérêt pour la photo noir et blanc.
Complètement. On a fait un *moodboard* (N.D.L.R. : planche de tendance) qui nous a très bien servis. On y retrouvait des photos de Michael Ackerman, Sally Mann, Bernd et Hilla Becher avec leurs photos de paysages industriels, mais aussi, le travail de Deborah Turbeville.

Le noir et blanc s'est donc imposé de soi avec le directeur photo Mathieu Laverdière ?
On travaille ensemble depuis mon court métrage *Passage* (2007). J'avais vu les films de Nicolas Roy qui m'avaient bouleversé. Je repense à *Léo* (2003). J'étais au Festival du nouveau cinéma. J'ai même bousculé le monde pour sortir de la salle pendant le programme pour trouver un crayon et un bout de papier pour écrire le nom de Mathieu Laverdière. Quand j'ai approché Mathieu pour faire *Passage*, le choix du noir et blanc le surprenait et cela ne l'intéressait pas au départ. Finalement, il a accepté de le faire et il en a tourné plein d'autres en noir et blanc par la suite, parce que les gens avaient vu son travail sur *Passage*. C'était évident que *Maudite Poutine* serait en noir et blanc, filmé en 16 mm à nouveau.

Est-ce que Mathieu t'a proposé des idées esthétiques précises ?
Il m'a proposé des choses auxquelles je n'avais pas pensé comme la lentille *tilt-shift*. C'est une lentille pour faire de la correction de perspective en photographie d'architecture. Il m'a suggéré d'utiliser cet objectif en caméra à l'épaule pour créer des flous et des effets de distorsion. On a aussi employé cette lentille pour beaucoup de plans de paysage.

Et la longue séquence vers la fin du film, où le personnage du frère, joué par Martin Dubreuil, marche vers le chalet, en forêt ?
Exactement.

Peux-tu me parler du montage et de ton monteur Marc Boucrot ?
J'avais adoré les films que Marc Boucrot avait montés pour Gaspar Noé. Je pense à ses courts métrages, et à *Irréversible* et *Enter The Void*. Marc a aussi une façon de travailler très instinctive. Il ne fait pas un « dérushage » au point de tout connaitre sur le bout des doigts. Il commence à monter avant même de regarder toutes les images filmées. J'étais habitué à travailler avec Mathieu Bouchard-Malo, avec qui c'est tout le contraire. C'est hallucinant comment Mathieu s'assure de tout connaitre par cœur. Il identifie, il classifie de la meilleure prise d'un plan jusqu'à la moins bonne, tout est fait de façon très méticuleuse. Marc, c'est quasiment à la Gilles Groux. On regarde des affaires, on travaille de façon intuitive. Il commençait à monter et il découvrait les images en même temps, ce qui pouvait me rendre nerveux. Par moments, j'avais peur de ne pas utiliser le matériel à sa pleine capacité. Finalement, je pense que la technique de Marc a très bien servi le film. C'est aussi important de dire que Marc a été monteur son dans le passé et il aime beaucoup monter sur de la musique. On s'est donc permis d'utiliser beaucoup de musique durant le montage. On allait chercher des pièces de Lustmord, BJ Nilsen, Wolf Eyes, Akitsa, il n'y avait pas de restriction parce que je me disais qu'on allait les remplacer par la musique originale. Finalement, c'est devenu plus simple de sécuriser les droits musicaux sur lesquels le montage était basé que d'essayer de les reproduire. En parallèle, Thierry Amar et Dave Bryant ont composé de la musique originale qu'on a intégrée au film.

Marc avait tout de même suivi le tournage ?
Oui, il suivait le tournage à distance. Il étalonnait chez Film Factory, à Montréal, avec l'aide de son collègue français Lionel Kopp, qu'il avait fait venir spécialement pour le projet. C'est l'étalonneur qui lui a enseigné le métier. Étant donné qu'on tournait en négatif couleur, les images étaient pré-étalonnées pour que je les vois en noir et blanc. Je n'ai jamais vu les rushs couleur.

Pourquoi tourner en couleur un film que tu veux en noir et blanc ?
C'est une idée qui venait de Lionel parce qu'il a développé des outils pour faire du noir et blanc à partir d'images couleur. Lionel a roulé un laboratoire photochimique pendant presque vingt ans. C'est un étalonneur artiste. Il développe ses outils lui-même. Je partais en confiance parce que c'est lui qui avait tiré les copies noir et blanc pour *La Haine* de Kassovitz, une référence parfaite pour moi. Il a développé un outil, le « channel mixer », qui lui permet, à partir d'un négatif couleur, de faire une image noir et blanc avec beaucoup de nuances. Je me rappelle à l'époque de *Passage*, quand j'avais fait mon tirage 35mm, j'avais essayé de le contraster, mais j'avais perdu beaucoup de détails dans les nuages, puis dans les visages. En travaillant avec le « channel mixer », tu peux contraster des décors avec le rouge, mais tu peux redonner des détails dans les visages avec le vert ou le bleu. Bref, tu gardes du détail tout en pouvant contraster. C'était vraiment intéressant d'avoir trois niveaux d'ajustement. Si j'avais filmé directement en noir et blanc, on aurait été limité à l'image captée au tournage. L'autre raison

pour ce choix, c'est qu'il n'y a pas de laboratoire noir et blanc au Canada qui aurait pu nous donner nos rushs tous les 24 h. Mels était équipé de façon à gérer une journée de tournage au complet pendant la nuit. On nous transférait les images le matin et on avait tous nos rushs de la veille en après-midi.

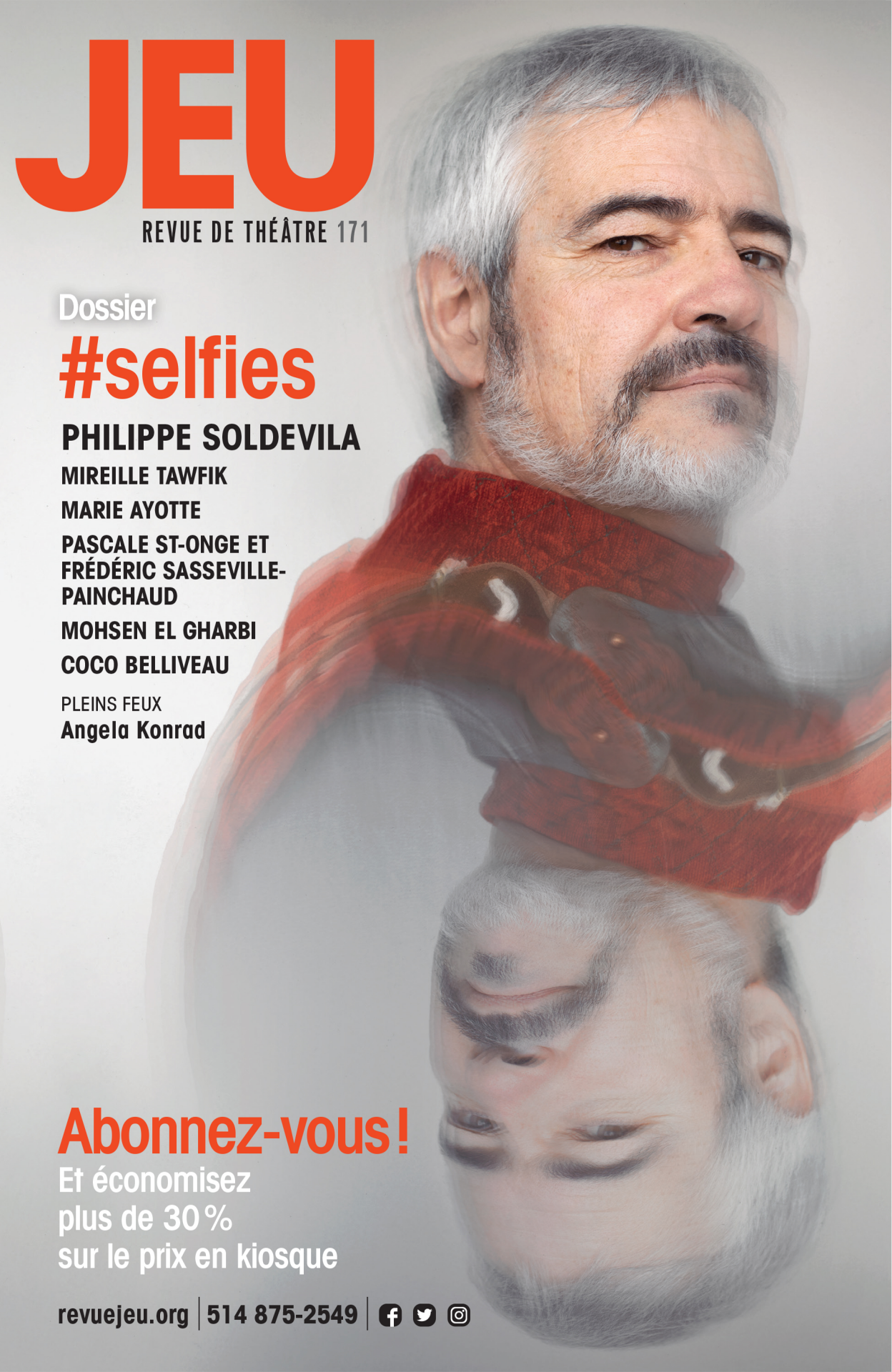
As-tu un prochain long-métrage en production ?
Je développe un nouveau long métrage, produit une fois de plus par Sylvain Corbeil chez Métafilms. C'est un film basé sur un roman écrit par Robert Alexis, *Le Majestic*. Je signe le scénario avec Marie-Douce et j'espère réunir la même équipe autour de la fabrication de ce projet.

Texte critique par Gérard Grugeau, *24 images*, nº 180, page 61



JEU

REVUE DE THÉÂTRE 171



Dossier

#selfies

PHILIPPE SOLDEVILA

MIREILLE TAWFIK

MARIE AYOTTE

PASCALE ST-ONGE ET FRÉDÉRIC SASSEVILLE-PAINCHAUD

MOHSEN EL GHARBI

COCO BELLIVEAU

PLEINS FEUX
Angela Konrad

Abonnez-vous!

Et économisez
plus de 30 %
sur le prix en kiosque

revuejeu.org | 514 875-2549

Fantasia

FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS



23e Édition
11 juillet a
1er août
2019

MONTRÉAL fantasiafestival.com

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL

TOURISME / MONTRÉAL

Bureau des festivals et des événements culturels Montréal

TELEFILM CANADA

Québec